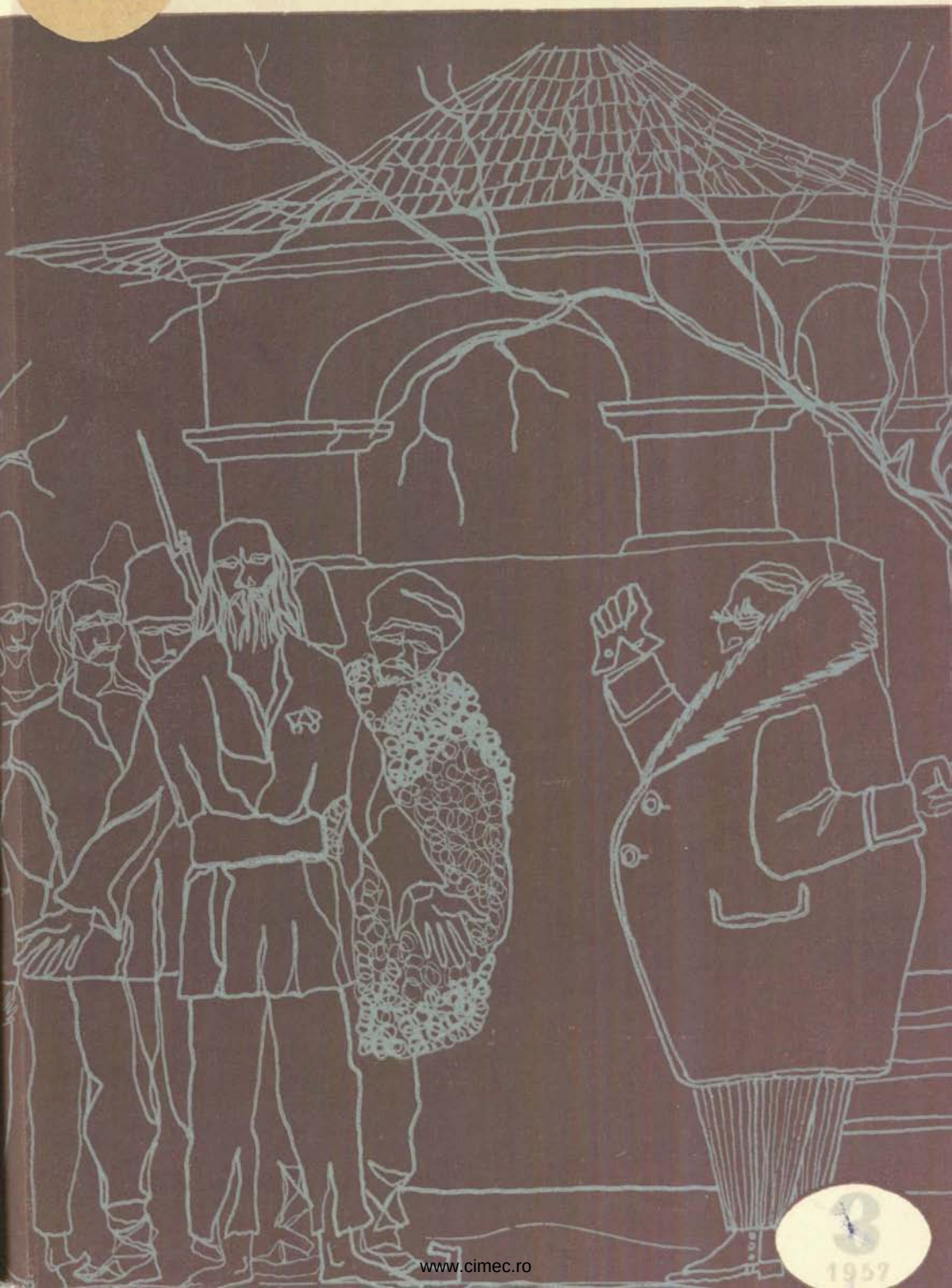
1584

teatrul



8
1957

www.cimec.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-șef: Horia DELEANU

www.cimec.ro

t e a t r u l

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

martie **3** 1957

anul II

Pag.

Cezar PETRESCU **1907** 3

Eugen LUCA **Mărturiile unei lupte de veacuri** . . 5
Horia DELEANU **O dramă poetică** 12
A. M. SPERBER **Goethe şi teatrul** 20

„Domnişoara Nastasia", ieri şi azi:
V. MAXIMILIAN — Triumful premierei; **Sergiu DUMITRESCU** — Un dramaturg regăsit; **Dan NASTA** — Simple note pentru detectarea poeziei regizorale; **Florian POTRA** — Un spectacol interesant 23

Consfătuirea oamenilor de teatru . . 33

DISCUŢII

... despre „Naţional" 49
(Alexandru KIRIŢESCU, Al. ŞAHIGHIAN)
... despre dogmatism în critica dramatică 54
(Horia BRATU)

REPERTORIU UITAT

Ştefan CRISTEA **I. C. Vissarion: „Lupii"** 59

Ossia TRILLING **Scrisoare din Londra** 63
— **Claude Planson: „Ne vom întîlni... la Teatrul Naţiunilor!"** 66

c. 201.349

BIBLIOTECA ACADEMIEI

www.cimec.ro

CRONICA

Pag.

H. Del. **Am aflat cine este Elsa Shelley** . . 69

D. ZAMFIR — Prepondeferență actoricească ; **Ion D. ȘÎRBU** — Cine este vinovat ? ; O surpriză și cîteva probleme ; **Al. POPOVICI** — Drama polițistă își poate depăși genul ; **Fl. P.** — Valoarea dramatică a „Strigoilor" ;
Ecaterina OPROIU — Lauda modestiei . . . 71
Petru COMARNESCU — Scenografia 84
Clar — obscur 88

DEBUTURI ÎN CRITICA

Letiția GÎȚZĂ **Despre stilul lui Radu Beligan** . . . 89

INSEMNARI

Ștefan TITA — S-a stins zîmbetul lui Mickawber ? ; **I. CREMER** — Un dialog „subversiv", reprezentat în preajma lui 1907 ; **Fl. P.** — Anotimpul recoltelor ; **G. DĂIANU** — Din surprizele înnoirilor . . 92

MERIDIANE

V. D. — Din problemele învățămîntului teatral ; Teatrul nostru, un teatru exemplar . . 97

Știri din...

U. R. S. S., Danemarca, R. P. Chineză, Elveția, R.P. Polonă, Anglia, R. P. Albania, Austria, R. Cehoslovacă, S. U. A., R. P. F. Iugoslavia, Belgia, R. P. Bulgaria, R. F. Germană, R. P. Mongolă, Egipt, Peru . 99

CARȚI — REVISTE

Mihai FLOREA — Ce va prefera posteritatea ; **Maria VLAD** — Spectacole cehoviene pe scena M.H.A.T.-ului 105

MIC DICȚIONAR TEATRAL

Toni GHEORGHIU — Decorul 108

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

1907

E un fenomen cunoscut. Consemnat de istorie. Şi uşor de verificat astfel în paginile istoriei.

Mai toate revoluţiile şi răscoalele tuturor timpurilor, mai toate, au întîmpinat pe planul creaţiei artistice o sumedenie de rezistenţe şi de detractori, paralel cu spontana aderare a creatorilor cu o viziune înaintată. Rezistenţe şi detractori, cu deosebire sub impresia imediată a evenimentelor, chiar din rîndurile celor care în ajun fulminau împotriva despotismului şi nedreptăţilor.

In cel mai fericit caz, insurecţii din ajun se mărgineau la o pasivitate sceptică, morocănoasă, suspicioasă. Prea puţine excepţii confirmau regula.

Rămîne pe seama psihologilor, a cercetătorilor istorici şi sociologi, a aşa-numiţilor esteticieni, s-o disocieze şi să-i analizeze pricinile mai adînci, oarecum subterane.

Că unii creatori s-au recules mai tîrziu, rectificîndu-şi atitudinea iniţială, oricît de meritoriu fapt însemna pentru dînşii, aceasta nu rezolvă nimic din datele fenomenului în sine. Căci, tot aşa se desfăşoară şi un proces invers. După un veac şi şase decenii de la Revoluţia franceză, după aproape nouă decenii de la Comuna din Paris, nu se mai găsesc oare încă şi astăzi scriitori, pictori sau dramaturgi francezi, care cu o stranie perseverenţă se înverşunează să zugrăvească aceste episoade istorice în cele mai sumbre culori? Fără justificarea nici unui egoism de clasă sau a unei psihologii de clasă, nu mai evocă oare şi astăzi cu o metodică repulsie, cu o maniacă orbire, zvîrcolirea propriului lor popor să-şi smulgă din ghiarele opresorilor un dram de libertate, de dreptate, de lumină?

Nu sînt lipsiţi nici de talent. Nici de inteligenţă. Nici de cultură. Şi totuşi...

Explice, cine e în stare.

Personal, nu m-aş încumeta, ca unul care nu se simte atras şi intrigat de aberaţiile naturii omeneşti. Şi nu de dragul lor le-am amintit toate. Ci pentru a sublinia prin contrast, cît mai apăsat, excepţia absolută pe care o reprezintă, de-o jumătate de veac, toată creaţia noastră literară şi artistică, în toate ramurile şi toate gamele ei, faţă de răscoalele ţărăneşti din anul 1907.

Nici un glas strident. Nici o tentativă — dar mite o creaţie realizată — care să diminueze ori să trivializeze în vreun fel deznădăjduita răscoală a şerbilor; să osîndească în vreun fel dezlănţuirea tumultuoasă a disperării şi răzbunărilor; să ia în vreun fel apărarea claselor cîrmuitoare şi exploatatoare, în numele cine ştie cărui elegiac principiu estetic; să absolve în vreun fel marii şi neiertaţii culpabili. Nimic din acestea toate. Unanimitate deplină.

Atît de evidentă şi de strigătoare la cer era dreptatea robilor, care încercaseră să-şi scuture cătuşele! Atît de evidentă şi de strigătoare la cer era monstruoasa coaliţie a asu-

www.cimec.ro

pritorilor, cu toți comparșii lor politici și lingătorii de talere! Și mai ales, mai ales, atît de nealterată, de sănătoasă și de realistă era și a rămas tradiția artelor și literaturii noastre, care nu-și dezmințeau crezul marilor înaintași! Artă și literatură cu rădăcinile atît de întrețesut ramificate în straturile adînci ale poporului, pînă la cele mai fine și îndepărtate filse, încît de îndată, spontan și organic ca un reflex, au vibrat într-o sincronică pulsație cu clocotul zăcămintelor profunde și veșnic primenite și veșnic vii, de unde-și sorbeau seva creației ; nu cu trosnetul crengilor uscate și moarte din vîrfuri, pe care aveau să le spulbere mai devreme ori mai tîrziu vîntoasele în cele patru zări.

Chiar atunci, cînd încă nu se zbicise deplin sîngele celor unsprezece mii de țărani uciși, cîți au îngrășat încă o dată lanurile stăpînitorilor de pămînturi ; chiar atunci, cei doi veneraţi scriitori ai timpului, Vlăhuță și Caragiale, n-au pregetat să-și rostească în auzul tuturor, cuvîntul îndurerat și străbătut de aspră mustrare.

Minciuna stă cu regele la masă! — suna rechizitoriul poetului.

Iar autorul *Scrisorii pierdute* și al *Momentelor*, schimbîndu-și peniţa ascuțită a satiricului cu pana apăsată a cronicarilor din veacuri bătrîne, în paginile sale istorice *1907*, a dresat al doilea rechizitoriu Cataveneilor și Dandanachilor, pe care de mult îi identificase, îi stigmatizase și care continuau a cîrmui țara.

Coșbuc nu avea nevoie să adauge nimic. El se rostise cu treisprezece ani mai înainte, în profeticul său *Noi vrem pămînt!* — care devenise strigătul de mobilizare și de luptă al iobagilor răsculați, sub ropotul de gloanțe și răbufnirea rafalelor de artilerie ce apărau țara Cataveneilor și Dandanachilor.

Nici unul, din tustrei, nu se proclamase vreodată revoluționar. Dar tustrei, cu precizia gingașelor ace de seismograf, înregistraseră cutremurările din adîncuri și tustrei, spontan, s-au aflat alături de cealaltă țară, de țara reală a mulțimilor trudnice, deschizînd calea urmașilor de mai tîrziu, care o jumătate de veac, prin stihuri, prin poeme, prin povestiri, prin romane, au întreținut viu cultul celor unsprezece mii de eroi anonimi ai răscoalelor țărănești din anul scăldat în sînge, 1907.

Și nu mult după dînșii, pictorul Octav Băncilă, într-un tablou de dimensiuni uriașe și de-o vigoare mai impresionantă decît faimoasa și mălăiața alegorie a lui Prud'hon „Justiția și Răzbunarea urmărind Crima", n-a întîrziat să-și rostească și el verdictul, în limbajul lui, al culorilor, deschizînd altă cale, urmașilor săi, pictorii. Cîte mii, cîte zeci de mii de feciori și nepoți ai răsculaților din 1907 nu s-au cutremurat, generație după generație, vreme de-o jumătate de veac, la zguduitoarea privelişte a țăranului vînat de gloanțe, năpustindu-se cu ochii lărgiți de groază să spargă cadrul tabloului, să urmărească și prin somn cugetul ucigașilor, dacă ucigașii de-atunci vor fi cunoscut măcar prin somn și prin vis ce înseamnă mustrarea de cuget?

A recapitula în ce măsură răscoala țăranilor din 1907 și-a afirmat de la sine locul de drept în creațiile artistice și literare din Romînia, vreme de-o jumătate de veac, nu îngăduie spațiul restrîns al unei reviste. Vor face-o aceasta din plin antologiile, expozițiile, spectacolele și manifestările comemorative.

În paginile unei publicații de teatru, în loc de încheiere, socot poate de datorie să amintesc, ca un tîrziu omagiu, gestul atît de discret și totuși atît de adînc grăitor al unei mari artiste a timpului, Eleonora Duse.

Cînd capitala Cataveneilor și Dandanachilor forfotea, după răscoale, de sfruntata agitare a proprietarilor, a arendașilor și politicienilor punînd la cale fuziuni de partide, revendicînd despăgubiri, mai spumegînd încă de ură împotriva răsculaților, fiindcă nu-i satisfăceau cei unsprezece mii de uciși fără judecată, marea artistă aflată în turneu le-a dat tuturor o lecție subțire și usturătoare chiar pentru cele mai groase și argăsite obraze. A anulat spectacolele sale. Iar la întrebările nedumerite și consternate, a mărturisit că nu-i îngăduie inima să apară pe scenă, în capitala unei țări unde cîmpiile sînt încă ude de sîngele celor uciși pentru neiertata crimă că au cutezat să-și ceară și ei, mizerabilii, dreptul lor la viață.

www.cimec.ro

Mărturiile unei lupte de veacuri

Aniversarea unei jumătăți de veac de la izbucnirea răscoalelor țărănești din 1907 ne-a determinat să cercetăm mai îndeaproape dramaturgia noastră oglindind viața țărănimii din trecut.

Concluziile acestui examen sînt surprinzătoare pentru o literatură ca a noastră, făurită, îndeosebi, de scriitori rurali ca origine, vechea noastră dramaturgie numărînd relativ puține piese inspirate din viața satelor.

Apoi, multe din aceste piese, dacă nu ocolesc conflictele sociale, le denaturează și, în consecință, oferă — cînd își propun s-o facă — soluții cu un pronunțat caracter diversionist. Consecință imediată a acestei împrejurări este faptul că dramaturgii respectivi își falsifică eroii, ne prezintă țărani, boieri și arendași convenționali, inventează intrigi neverosimile, își construiesc artificios piesele. Firește, aceste concluzii nu trebuie privite la modul absolut. În considerarea lor trebuie să ținem seamă de condițiile politice în care au fost scrise piesele de care ne ocupăm și de publicul — îndeobște aristocrat — căruia i se adresau și care, multă vreme, era singurul cu acces la ele. Mai trebuie să ținem seamă și de anumite atitudini înaintate, care au izbutit uneori să se infiltreze în cadrul general denaturat în care piesele prezentau realitățile vremii.

În orice caz, nici puținătatea și nici viziunea antirealistă a lucrărilor dramatice cu tematică țărănească nu-și pot afla explicația numai în împrejurarea că revoluția de la 1848 n-a fost dusă pînă la capăt, că ea s-a soldat cu un compromis între burghezie și moșierime. Acest compromis s-a făcut, în primul rînd, în dauna țărănimii, sacrificîndu-se interesele ei fundamentale. Cum revoluția burghezo-democratică avea să fie desăvîrșită abia după eliberarea țării noastre de sub jugul cotropitorilor naziști, și cum industrializarea Romîniei fusese frînată artificial de trusturile străine care doreau să mențină țara noastră în situația unei semicolonii, problema țărănească a continuat să fie, timp de aproape un secol, problema socială cea mai acută.

Ar fi fost de aceea firesc ca această problematică socială să fi solicitat din plin atenția dramaturgilor noștri, pentru că nici o artă nu e atît de intim legată de frămîntările sociale cum este teatrul.

Este evident că dezinteresul dramaturgilor noștri pentru tematica țărănească e un fenomen singular. Cum să-l explicăm? Prin lipsa unei tradiții? Dar ceea ce, îndeobște, numim literatură romînă modernă s-a făurit, dintru început, sub influența literaturii populare. Or, în folclorul nostru avem piese care pun destul de ascuțit problemele sociale ale țărănimii. Ne referim îndeosebi la vechile jocuri ale „Mocănașilor", la „Jienii" — despre a căror origine populară nu ne îndoim — și, în orice caz, la „Păpușarii", care găseau totdeauna prilejul unor satire a moravurilor și figurilor din lumea satelor.

www.cimec.ro

Mai mult încă, la începuturile ei, dramaturgia noastră a atacat mai ales ascuțitele probleme țărănești ale vremii. Dovadă, lucrările dramatice ale lui Iordachi Golescu: *Starea Țării Rumînești în zilele Măriei Sale Caragea Voevod* (scrisă în preajma răscoalelor lui Tudor Vladimirescu, sau — cum indică autorul însuși — „la leat 1818, septembrie 29, cînd a fugit Măria Sa din scaun") și *Comedia ce să numește Barbul Văcărescul, vînzătoriul țării.*

Desigur, „perdelele" și „arătările" Golescului nu pot fi reprezentate. Autorul nu țintea atît să creeze caractere, cît să smulgă măștile „obrazelor" sale; dar la lectură, aceste lucrări de început ale dramaturgiei noastre rezistă și astăzi. Mai mult, pe alocuri, ele se citesc chiar cu plăcere, în pofida unor cruditați de expresie care, uneori, frizează chiar trivialul.

Din punctul de vedere al preocupărilor noastre, piesele lui Iordachi Golescu prezintă un interes deosebit: ele mărturisesc izvorul valabil al unei tradiții în reflectarea realistă a vieții țărănești în teatru.

În adevăr, *Starea Țării Rumînești*, oglindind mizeria cruntă a țărănimii, e un aspru rechizitoriu la adresa domnilor, dregătorilor și slujbașilor de rînd, care, lacomi de avuții și pofticioși de toate plăcerile, jecmănesc fără cruțare norodul. Orice măsură, aparent populară, e de fapt menită să adîncească și mai mult mizeria maselor, mulțumită căreia se menține huzurul sus-pușilor din ce în ce mai desfrînați și mai nesățioși; aceasta e ideea fundamentală a lucrării.

Mult mai puternic încă este rechizitoriul în *Barbul Văcărescul, vînzătoriul țării.* Intrigant abil și despot crud, ahtiat după averi și onoruri, logofătul Belul, precum și cuscrul său, Văcărescul, cîștigînd protecția domnului, el însuși dornic de grabnică înavuțire și aflîndu-și în sînul boierimii tovarăși de fărădelege, storc și jecmănesc întreaga avuție a țării. Conflictul dintre boieri și țărani, antagonismul de interese dintre cele două clase sînt înfățișate în toată profunzimea.

Ura nețărmurită a maselor își află expresia în blesteme de o gravă rezonanță, datorită solemnității cu care sînt rostite și întărite.

Se pare însă că „arătările" și „perdelele" acestea n-au avut o prea mare circulație la vremea lor, dacă luăm în seamă faptul cert că ele n-au exercitat influență asupra dramaturgilor din generația de la 48.

Credem că alți factori au contribuit la detașarea dramaturgilor de ieri de adevărata lume a satului. Mai întîi, faptul că printre scriitorii care au inițiat și animat mișcarea teatrală a vremii se numără unii care nu s-au dovedit a fi și revoluționarii cei mai consecvenți. Aceștia, fie că au trecut cu vederea problemele relațiilor sociale din lumea satelor, fie că le-au prezentat incidental, fie — după eșecul revoluției — pe linia vederilor de compromis a momentului politic.

Chiar dacă exagerează într-o anumită măsură, nu întîmplător Ibrăileanu îl consideră pe C. Negruzzi primul junimist. *Cîrlanii* lui sînt, de aceea, o farsă fără adresă la stările și frămîntările țărănimii. Evoluția lui Alecsandri n-a fost nici ea a unui revolutionar consecvent. Revoluționar, Boliac scria *Clăcașul;* înclinat spre compromis, Alecsandri însă scria la modul idilic *Rodica.* Tendința de a idealiza viața țăranului, foarte pronunțată în poezia lui Alecsandri, o reîntîlnim și în teatrul său.

Atunci cînd încearcă să studieze mai adînc problemele sociale ale satului, Alecsandri nu vede esențialul și oferă soluții cu caracter diversionist, fie șovin, mai ales în *Lipitorile satului,* fie conservator, opunînd pe ciocoiul arivist, boierului tradițional și bonjuriștilor generoși, în *Boieri și ciocoi.*

În piesele inspirate din viața satului, accentul nu cade pe frămîntările esențiale ale țărănimii, ci pe moravurile vremii. (Vezi *Chiriția* și *Sandu Napoilă.)* Dar realitatea se impune totuși, în unele din piesele lui, chiar dacă nu pe prim-plan; aflăm

www.cimec.ro

astfel în ele elemente care glăsuiesc despre viața mizeră a țăranilor. Să ne amintim, de pildă, scena 1 din *Chirița în provincie*. Țăranii cer în cor să li se facă dreptate :

Dreptate, dreptate
Ne dă
Cucoană, dreptate
Ne dă!

Coana Chirița, care, în paranteze fie spus, nu e un personaj prea antipatic, înainte de a cerceta care-s plîngerile țăranilor, găsește cu cale să le răspundă astfel :

Cu biciul pe spate
Voi da.
Voi da eu dreptate,
Așa.

Plîngerile țăranilor nu sînt totuși dintre acelea care ar putea fi cu ușurință nesocotite chiar de o cucoană cum e Chirița. Unuia dintre ei, Guliță cretinul, cu care musiu Șarl își sparge pieptul, i-a ucis vițelul ; altuia i-a incendiat bordeiul ; unui al treilea a încercat să-i batjocorească fata.

Enumerarea pagubelor, în loc s-o înduplece, o înfurie pe Chiriţoaia, care nu-și ascunde nici o clipă disprețul pentru supușii săi și-i privește ca pe niște cîini.

Rusaliile sînt o farsă, menită, pesemne, să idealizeze virtuțile țărancelor noastre. Anumite accente de critică socială nu lipsesc însă.

Subprefectul Răzvrătescu, demagogul deșănțat, nu se mulțumește numai să le promită țăranilor cîte patru fălci de pămînt de căciulă, dar îi dorește înzestrați și cu „școli și comune și temniți în sate, ca toate națiile civilizate".

*

Dacă ținem seamă că 1848 e un moment progresist al culturii noastre, care — nu încape îndoială — a exercitat o înrîurire pozitivă asupra tuturor fenomenelor de cultură progresiste ce s-au desfășurat ulterior, vom înțelege cît de văduvit a rămas teatrul nostru prin faptul că dramaturgii acestei generații n-au atacat fățiș și în profunzime realitățile sociale ale țărănimii, nu și-au propus sau n-au putut oglindi realist viața plugarilor.

Efectele dobîndesc proporții cu atît mai mari, cu cît momentului progresist de la 1848 îi urmează cel nefast al monstruoasei coaliții, iar pe plan cultural, Junimea.

La școala „Contemporanului" nu s-a putut din nefericire forma nici un dramaturg autentic *(Ștefan Hudici*, încercarea viitorului renegat V. G. Morțun, sau drama Sofiei Nădejde, *O iubire la țară*, nu pot fi considerate lucrări valoroase). Mai tîrziu, semănătorismul continuă, pe alte coordonate, diversiunea prin idealizarea chiaburimii. Pe de altă parte, estetismul cîștigă din ce în ce mai mult teren și, sub influența literaturii dramatice occidentale, dramaturgii sînt înclinați către psihologism. Considerînd pe țăran drept o brută lipsită de orice viață sufletească, ei se îndepărtează de lumea și viața acestuia. Deși în *Năpasta*, Caragiale dăduse o replică zdrobitoare teoriilor despre sărăcia sufletească a țăranului și demonstrase elocvent că țăranii pot și trebuie să fie eroii unor drame puternice, fiindcă au trăiri intense (Anca o prefigurează pe Victoria Lipan — și Sadoveanu nu s-a îndoit niciodată de bogăția sufletească a eroilor săi), din nefericire, în direcția aceasta, exemplul lui Caragiale n-a spus prea mult urmașilor săi. E semnificativ faptul că pînă și un profund cunoscător al vieții țărănești și care, tocmai de aceea, nu putea accepta teoriile despre primitivismul vieții sufletești a țăranilor, părăsește lumea satului atunci cînd scrie teatru. Ne referim la Liviu Rebreanu, autorul comediilor *Cadrilul*, *Plicul* și *Apostolii*.

www.cimec.ro

Tradiția de a evita oglindirea conflictelor sociale în dramaturgie devenise atît de puternică la un moment dat, încît chiar evenimente de amploarea răscoalelor țărănești din 1907 n-au solicitat interesul dramaturgilor. Nu cunoaștem decît o singură piesă valabilă, inspirată din răscoalele anului 1907 : *Lupii* de C. I. Vissarion. Și trebuie să spunem că în pofida faptului că autorul vede just forțele de clasă care se înfruntă în această încleștare (el observă diferențierile din sînul țărănimii, îi numește „lupi" pe chiaburi și îi prezintă în postura de aliați ai moșierului și arendașului) ; în pofida faptului că înfățișează statul cu toate instituțiile sale (parlament, armată, biserică) ca un instrument în mîna exploatatorilor, prin care ei își asigură dominația de clasă, o anume timiditate îl împiedică să meargă pînă la capăt și să tragă concluziile ce se impun.

E interesant de urmărit cum se răsfrîng în această piesă, axată totuși pe un puternic conflict social, prejudecățile privind primitivismul vieții sufletești a țăranilor. C. I. Vissarion ni-i prezintă pe țărani ca depozitari ai multor virtuți (deși, după noi, e greșit a vedea o virtute în lipsa unei atitudini ferme față de dușmanii de clasă, în iertarea vinovaților). Dar, pentru a dezvălui măreția lor (el are o anume viziune despre măreție, care nu e a noastră, dar nu asta ne interesează aci), autorul recurge la elemente de natură mistică. De unde se poate trage concluzia că, în fond, țăranul e totuși un primitiv, ale cărui acțiuni morale sînt determinate de frică și nu de conștiință.

Se poate observa că, ori de cîte ori vreun dramaturg va încerca să zugrăvească țăranul ca o ființă mai complexă, va recurge la astfel de elemente, va folosi din plin superstițiile (ne referim în special la piesele : *Săptămîna luminată* de Mihai Săulescu și, într-o oarecare măsură, la *Umbra* și *Fata ursului* de V. Voiculescu, deși, în aceste ultime două lucrări, dominant este elementul realist). Singura piesă în care misticismul nu se dovedește necesar pentru relieiarea vieții sufletești a țăranului e dramatizarea lui M. Sorbul după romanul *Ion* de Rebreanu.

*

După primul război mondial și efectuarea acelui surogat de reformă agrară, care n-a rezolvat nici una din problemele fundamentale ale țărănimii și n-a făcut, în fond, decît să faciliteze consolidarea chiaburimii, apar o serie de piese cu caracter vădit diversionist, lipsite de cea mai elementară valoare artistică.

N. Iorga — care a fost un istoric cu intuiții geniale, de o „erudiție înspăimîntătoare", și un orator cum puțini au fost în istoria omenirii, dar care în același timp a fost un scriitor de valoare discutabilă, dublat de un politician retrograd — scrie un fel de piesă moralizatoare „ad usum populi" : *Omul care ni trebuie*. In această piesă, N. Iorga oferă următoarea soluție problemelor sociale ce frămîntau țărănimea : restabilirea vechilor relații medievale, de la suzeran protector la vasal protejat.

Intriga piesei lui e tot atît de simplistă ca și soluția. Junele boier, care practică pictura și se grăbește să vîndă moșia părintească pentru a se reîntoarce la Paris, devine, în urma unei „prelucrări", un luptător care renunță la toate idealurile sale și se sacrifică pentru ridicarea țărănimii. El e „omul care ni trebuie", omul providențial, prin bunăvoința căruia se pot lichida, cît ai bate din palme, toate relele.

Tîrziu de tot, după așa-zisa reformă agrară și după *Omul care ni trebuie*, N. Vlădoianu și Soare Z. Soare scriu lucrarea *Pămînt*. Ei nu sînt chiar atît de categorici în promovarea așezărilor feudale la țară, ca N. Iorga. În schimb, recurg la diversiunea naționalistă, pentru a lămuri și dezlega grelele probleme țărănești. Mai întîi, ei fac distincție între boierii romîni de talia avocatului Grigore Cojan (care-s iubitori foarte de țărani, construiesc pentru ei fîntîni, și școli, și spitale, și care au un fel de mistică a pămîntului și a muncilor agricole) și boierii de obîrșie străină, ca baronul Ronda (care, evident, venetici fiind, își exploatează la sînge țăranii și nu se simt legați de ogor decît ca de o sursă oarecare de venituri). Aștia, străinii, da, se servesc și de jandarmi și de judecători, dar romînii, cînd sînt boieri, sînt atît de pătrunși de simțul dreptății, încît, pînă la urmă,

www.cimec.ro

îi silesc şi pe străini să renunţe la jaf şi să se înţeleagă omeneşte cu ţăranii lor. Desigur că intriga e mult, mult mai complicată. Toată lumea e în conflict: domnul Cojan, cu doamna Cojan în problemele educaţiei, căsătoriei, apoi a divorţului fiicei lor Maria. Toate aceste probleme oglindesc însă, să fim bine înţeleşi, atitudinea lor diferită faţă de lucrătorii pămîntului. Se mai află în conflict Cojan, boierul romîn, cu Ronda, latifundiarul străin, pe chestia căsătoriei Mariei, dar mai ales în privinţa ţăranilor; se află în conflict Maria cu soţul ei Ronda, tot în legătură cu ţăranii; Mihai Udrea cu Ronda, în probleme matrimoniale şi îndeosebi social-ţărăneşti. Cum s-ar spune azi, „problemele personale" nu lipsesc, dar, ca şi în piesele schematice de azi, toate nu fac decît să „ilustreze" atitudini sociale, şi aici, cu precădere, dragostea boierilor autohtoni pentru „fraţii" lor plugari. Pînă la urmă, ghemul contradicţiilor se descîlceşte, toate apele se limpezesc, toţi se împacă şi împăcarea e tot în „folosul" ţăranilor.

C. Manolache în *S-a stins candela* e pe aceeaşi linie diversionistă, asezonată cu elemente freudiste. Se arată — ce-i drept — în piesa lui că boierul utilizează în interesele sale personale atît pe slujitorul bisericii, cît şi pe al Ministerului de Interne. Se arată de asemenea că „luptătorul", chiaburul Irimia Runcul, îşi cam asupreşte argatul, care nu e altul decît un bun văr de-al său. Cu toate astea, conflictul social nu poate fi luat prea în serios. Pentru că — să auzi şi să nu crezi! — tot conflictul dramatic nu se fundează decît pe nişte vrăji băbeşti.

Ce-i drept, autorii noştri oboseau slujind cu atîta zel clasele exploatatoare prin această literatură diversionistă; din cînd în cînd îşi mai permiteau să scrie şi „pentru sufletul lor" nişte piese de aceeaşi valoare însă, nişte piese fără ţărani, numai despre boieri şi preocupările lor de alcov. Aşa se face că s-au jucat *Bujoreştii* de Caton Theodorian şi *Într-o vară la moşie* de Aurel şi Lucia Şerbănescu.

*

Dacă producţia de piese cu un vădit caracter diversionist, nude de orice valoare literară, domină dramaturgia cu tematică ţărănească dintre cele două războaie, nu e mai puţin adevărat că, în acest răstimp, s-au manifestat şi unele tendinţe realiste. E cazul să amintim aci piesele lui V. Voiculescu, *Umbra* şi *Fata ursului* şi, îndeosebi, *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu.

În *Umbra*, îmbinarea elementului realist cu miraculosul dăunează reflectării veridice a satului, îl împinge pe autor către simplificarea vieţii sufleteşti a eroilor. Şarjate exagerat, personajele devin un soi de manechine, iar acţiunile lor sînt adesea, tocmai de aceea, neverosimile. În *Fata ursului*, elementul miraculos nu împiedică însă logica desfăşurării acţiunii şi nu e de natură să estompeze contradicţiile din realitate. Căci, aci, miraculosul e pe linia basmului romînesc. În fond, nimeni nu crede serios în existenţa ca atare a „ursului" din piesă. Cu toţii vedem în urs, un simbol: sentimentele pure, frumoase, virtuţile reclamă evadarea din societatea în care domnesc, ca tirani absoluţi, primarul chiabur Pîrjol — „suflet negru şi acru ca agurida", cum îl caracterizează un argat al lui — un ins de o şiretenie şi cruzime fenomenale, precum şi brutalul jandarm provocator Potroc.

Nu o dată, în basmul nostru, Făt-Frumos ia diverse înfăţişări pentru a se feri de primejdii şi a izbîndi. Or, ursul nostru e tocmai un făt-frumos care o salvează pe frumoasa şi mîndra Vidră din ghiarele primarului.

Acest făt-frumos, însă, deşi înzestrat cu o forţă fizică deosebită şi cu toate virtuţile ce se cer luptei, în loc să biruie, aşa cum se întîmplă în toate basmele, e, pînă la urmă, biruit de forţele vrăjmaşe. Voiculescu, menţinîndu-se în basm, s-a îndepărtat totuşi de linia lui clasică, fiindcă a vrut să întărească ideea tragismului omului cinstit în societatea pe care, şi prin intermediul basmului, ne-o dezvăluie.

Un merit — şi nu dintre cele mai mici ale autorului — constă tocmai în facultatea de a se deplasa firesc de pe planul miraculosului pe acel al realităţii, şi viceversa, făcîn-

www.cimec.ro

du-ne, astfel, să vedem mereu în urs doar un simbol, fără a distruge însă nici o clipă vraja de basm.

Deşi aburul basmului nu e împrăştiat, în partea finală accentul pus pe elementele realităţii e şi mai puternic.

Se cuvine subliniată ţăria Vidrei, această admirabilă fată, care, învingîndu-şi durerea pierderii „ursului" ei drag, e hotărîtă totuşi, ferm hotărîtă, să lupte mai departe împotriva prejudecăţilor unei societăţi unde tot ce e frumos şi pur e mînjit cu noroi. Cu o sfidătoare mîndrie, ea calcă în picioare convenţiile acestei aşezări nedrepte — care sprijină asasinii, corupătorii şi hoţii — şi-i declară război !

Dacă basmul dramatizat *Fata ursului* constituie o încercare izbutită de eliberare din cătuşele convenţionalului, drama *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu reprezintă o adevărată revelaţie. Cunoscută fiind frica burgheziei de adevăr, nu poate mira pe nimeni că această lucrare valoroasă a avut înainte de eliberare un destin tragic.

Piesa a fost pusă în scenă în 1941, numai datorită intervenţiilor susţinute ale lui Liviu Rebreanu. Regia însă — aşa cum se arată într-o cronică publicată în nr. 3—6 pe iulie-octombrie 1941 ale „Revistei Romîne" — a făcut totul pentru a răzbuna convenţiile şi a minimaliza cadrul şi semnificaţia dramei. Totuşi, numai după trei spectacole, cenzura a interzis reprezentarea piesei.

Ne miră însă faptul că nici după eliberare, piesa lui Andrei Corteanu n-a fost reluată, deşi repertoriul teatrelor noastre n-a fost prea bogat în piese romîneşti şi a cuprins unele lucrări slabe, inspirate din viaţa ţărănească sub regimul burghezo-moşieresc. Nedreptatea aceasta se cere, neapărat, curmată.

Acţiunea actului I, cel mai izbutit de altfel, are un caracter caleidoscopic, de reportaj dramatic, admirabil închegat, în care se surprind aspectele cele mai semnificative ale vieţii cotidiene din satul de ieri. Fiecare scenă aduce un element nou, punîndu-ne în faţa unei probleme care sugerează o dramă cumplită, explicînd şi completînd drama anterioară, aşa încît, în final, dobîndim o zguduitoare imagine de ansamblu a mizeriei ţărăneşti, a modului nerusinat în care plugărimea e spoliată, batjocorită şi împilată. Faptul că toată viaţa satului poartă pecetea acestei instituţii — jandarmeria — care, prin ea însăşi, simbolizează teroarea exercitată de statul vrăjmaş asupra oamenilor muncii, îi permite cititorului sau spectatorului să dobîndească impresia, materială aş zice, a intensităţii tragediei colective la care asistă.

Necruţător, scriitorul îi indică pe autorii acestei tragedii. Ei sînt în primul rînd chiaburii satului, faţă de care, omul legii, atît de grosolan şi brutal în relaţiile sale cu sătenii, adoptă o atitudine amicală, reverenţioasă, uneori chiar de ploconire. La jandarmerie, ei se mişcă degajat, ca la ei acasă, şi chiar comandă.

Ţăranii au conştiinţa nedreptăţilor ce li se fac, o ură nepotolită împotriva jecmănitorilor şi a complicilor acestora, la care, culmea ironiei, sînt totuşi nevoiţi să ceară dreptate. Ei nu-şi ascund ura şi nu încetează o clipă să-i judece pentru fărădelegile lor pe reprezentanţii autorităţilor, chiar cînd sînt nevoiţi să apeleze la serviciile lor.

Scena a 3-a a actului I, de pildă, e în întregime axată pe conflictul dintre jandarm şi o ţărancă, femeia replicîndu-i prompt şi tăios la fiecare afirmaţie şi demascîndu-i dintru bun început complicitatea cu chiaburul pe care ea îl acuză.

Dat fiind caracterul aparent neunitar al actului I, s-ar părea că autorul nu e capabil să construiască o piesă închegată. În realitate, lucrurile nu se prezintă astfel. După ce a făurit imaginea dezastrului colectiv, dramaturgul îşi îndreaptă obiectivul numai asupra unui singur caz, cu o largă semnificaţie generală, pe care, urmărindu-l atent în cele trei acte, îl epuizează.

Un flăcău chiabur, îndrăgostindu-se de o fată săracă, o fură, după obicei, şi o duce în gospodăria lui părintească. Aci, tînăra munceşte ca o roabă toată vara, pentru ca, în pragul iernii, batjocorită, să fie alungată de soacra haină, care-şi tiranizează şi fiul şi care nu vrea să accepte ideea unei mezalianţe. Vieţuind într-un bordei cu mama ei văduvă

www.cimec.ro

și un bunic orb, nefericita femeie, cînd simte că durerile nașterii se apropie, o roagă pe mama sa să-i înece pruncul. Ea însăși e în primejdie de moarte și e salvată de o doctoriță, aflată, printr-o împrejurare neprevăzută, tocmai atunci în sat. După însănătoșire, ancheta e reluată. Soacra o urmărește cu o ferocitate bestială, cînd tocmai se descoperă că, în realitate, copilul nu fusese ucis, ci vîndut unor țigani nomazi, acuzați pe nedrept de un furt. Tatăl copilului află tăria să se smulgă familiei și să plece în lume cu aleasa inimii lui și cu pruncul pe care ea i l-a dăruit.

În cursul acestor două acte, autorul — care n-a uitat o clipă rolul său demascator — aruncă mereu cîte un puternic fascicul de lumină asupra unui aspect sau altul al vieții sociale a satului romînesc din orînduirea burghezo-moșierească și dă dovadă de o mare artă în crearea scenelor de masă. Scena în care ne sînt înfățișate lelițele și cumetrele satului, în bordeiul nenorocitelor femei ; scena în care țiganii nomazi execută, la comanda șefului lor, după împrejurări, cînd un dans al rugii, cînd unul al deznădejdii, dovedesc un artist autentic. Nu e mai puțin adevărat însă că în aceste acte sînt vizibile și anumite inconsecvențe. Jandarmul, la un moment dat, devine un personaj pozitiv, dobîndind un profil sufletesc cu totul neașteptat pentru cine l-a văzut acționînd în actul I și pentru cine îl va vedea acționînd mai tîrziu în actul III. Schimbarea tînărului îndrăgostit nu e îndeajuns de justificată ; pentru aceasta ar fi trebuit, poate, ca în actul I să se sugereze că flăcăul e eroul unei drame pe care n-are încă tăria s-o rezolve, dar pe care vreo s-o rezolve într-un singur mod. Or, din felul cum reacționase el atunci, se pare că numai pudoarea îl împiedică să ia partea maică-si.

Lipsurile acestea nu scad însă prea mult valoarea acestei piese, care e, fără nici o exagerare, una dintre cele mai bune din perioada cuprinsă între anii 1920—1944.

*

Cu piesa lui Corteanu se încheie, în fond, acest mare capitol al înfățișării dramatice a problemelor țărănești din trecut.

După eliberare, scriitorii, dramaturgii, fiind solicitați cu osebire de oamenii din popor, vechile și greșitele orientări nu-i mai pot împiedica să se apropie cu interes și simpatie de lumea satelor. Și cum transformarea socialistă a agriculturii a devenit o cauză a întregului popor, dramaturgii s-au simțit obligați să reflecte acest proces revoluționar, unic prin amploarea și intensitatea lui.

Nu e însă mai puțin adevărat că anume momente hotărîtoare în viața de după 23 August a țărănimii — cum ar fi, de pildă, împroprietărirea, prin care se încheie un lung și întunecat capitol al istoriei noastre și care constituie un moment crucial în luptele țărănimii noastre — nu și-au găsit încă reflectarea artistică în dramaturgia noastră.

Numărul, relativ mare, al pieselor cu tematică țărănească, scrise după eliberare, dovedesc mai mult un progres în extensiune, lărgirea cîmpului tematic al dramaturgilor noștri. Din păcate, marea revoluție care se consumă în conștiința țăranilor muncitori, procesele de conștiință pe care aceasta le implică sînt adesea prezentate simplist.

Se cuvine de aceea astăzi, cînd realitățile noastre sătești sînt altele și cînd vechile frămîntări și-au aflat soluția, ca dramaturgii să oglindească deopotrivă procesul transformării conștiinței țăranului nou și, în contrast, suferințele lui de altădată, despre care din păcate, după cum am văzut, avem prea puține mărturii dramatice.

www.cimec.ro

O dramă poetică

Nu există, poate, îndeletnicire mai ingrată decît să povestești o piesă sau... o poezie. Ești însă, îndeobște, supus acestei servituți, cînd purcezi la analiza unei lucrări dramatice și nu te încumeți să propui cititorului să apeleze în fiecare clipă la text, răsfoindu-l cu febrilitate, punînd fără greș degetul pe citatul necesar, scoțînd cu promptitudine replica cea mai potrivită pentru exemplificarea ideii.

În anumite situații, lucrurile se complică și mai mult. Cu cît opera e mai valoroasă, avînd răsfirată judicios acțiunea pe liniile directoare ale personajelor și cuvîntul mulat cu minuțiozitate pe sensul poetic al existenței problemelor și oamenilor, cu atît mai greu e să îmbrățișezi o confortabilă poziție epică, ce te constrînge să simplifici, pentru a relata cu alte mijloace decît acelea ale dramei.

Făcînd parte din această categorie de piese, *Caleașca de aur*, semnată de Leonid Leonov, trebuie totuși, în cazul dat, măcar sumar povestită...

...Războiul s-a terminat de puțină vreme : stă mărturie, în această direcție, și orașul secătuit de urgia oribilei conflagrații, în care plutesc parcă, răvășitoare, fantomele dragi ale celor dispăruți, întîlnindu-se cu sufletele netămăduite încă ale celor rămași în viață. Aici se petrece, pe parcursul a 24 de ore, o acțiune încărcată de tensiune dramatică.

Acum 26 de ani, un tînăr învățător a îndrăgit o fată și a crezut, ca întotdeauna în euforia primei iubiri, că n-ar putea să-și continue viața decît în tovărășia ei. Părinții frumoasei, lipsiți cu desăvîrșire de cea mai elementară înțelegere a impulsurilor lirice, s-au împotrivit cu strășnicie acestei dorințe, amintindu-și că îndrăgostitul e din cale afară de sărac. I-au propus însă, pe un ton destul de puțin prietenesc, să pornească în lume, să-și facă un rost temeinic, pentru a cîștiga eventual dreptul să aspire la mîna fetei. Împovărat de această nemeritată durere, tînărul s-a aruncat în brațele disperării, a plecat undeva, dincolo de lume, în Pamir, și urma i s-a pierdut de-a lungul anilor...

La ridicarea cortinei, îl întîlnim pe Kareev, de astă dată savant, geolog de mare prestigiu, în orașul pe care l-a părăsit cu mai bine de un sfert de veac în urmă. A revenit, însoțit de fiul său Iuli, să-și privească vestigiile tinereții sale triste, cu ochii omului echilibrat care a izbutit să se realizeze. Iubita de altădată e astăzi președinta mult și unanim apreciată a sovietului orășenesc ; în viața particulară însă, Maria Sergheevna nu a reușit la fel de bine, fiind căsătorită cu un om de nimic, Scelkanov, care cu puțin timp în urmă s-a strecurat din prima linie a frontului ca să-și păstreze pielea intactă, pentru ca acum,

www.cimec.ro

independent de faptul că are o fată de măritat, Marika, să-şi găsească o ibovnică şi să fugă, pînă la urmă, cu ea, lăsîndu-şi la voia întîmplării soaţa şi copilul.

Kareev o revede pe Maria Sergheevna, dar — aşa cum e şi firesc după atîta amar de vreme — din lumea de basm a pasiunilor nemărginite n-a rămas decît, palidă, amintirea. Un concurs de împrejurări face ca Iuli să se îndrăgostească de Marika, reeditînd parcă povestea de demult a părinţilor. Numai că fata continuă, înăuntrul acestui sistem de relaţii, la alte coordonate, lanţul tragic inaugurat în generaţia anterioară şi îl preferă pe Timoşa, un tînăr foarte înzestrat, care şi-a pierdut vederea în război, rămînînd însă posesorul unei pure şi bogate naturi psihice. Paralelismul complicat şi nu pe deplin identic, înscris de soarta a două generaţii care se întîlnesc, în mare măsură pentru a-şi dovedi deosebirile, slujeşte drept fundal desfăşurării unei drame cu interesante valori omeneşti.

Confruntarea situaţiilor deosebite, care încearcă însă, la prima analiză, să se reediteze fidel una pe cealaltă, este mijlocită de un simbol — caleaşca de aur — cu o amplă semnificaţie. În dramă, adesea, simbolul apare ca un semn vizibil al ideii, ca o mare concentrare a acestei idei, care slujeşte limpezirii sensurilor piesei, esenţializării lor. Aceasta, spre deosebire de gimnastica gratuită a simbolurilor, care izbuteşte să ascundă cu virtuozitate ideea, s-o determine să plutească într-un imperiu al ceţurilor nedesluşite. Caleaşca de aur face, în mod indiscutabil, parte din prima categorie a simbolurilor, care funcţionează în cîmpul fertil al artei generoase în sensuri şi tendinţe.

Intrăm în contact cu justificarea acestui simbol, pe la începutul acţiunii, cînd un personaj de nu prea mare întindere, Daşenka, îi povesteşte lui Kareev, pe care nu-l identifică, povestea lui de altădată şi menţionează că părinţii Maşei i-au zis, în vremea aceea învăţătorului sărman : „.... pleacă în lume şi după ce t-ei îmbogăţi, să vii după ea într-o caleaşcă de aur". Savantul nostru se întoarce după 26 de ani într-o „caleaşcă de aur", în care însă nu mai e loc pentru iubita lui de altădată. Dar el revine, mînat de iluzia tinereţii pe care ar putea-o, prin absurd, reînvia. E, într-un fel, aceeaşi fugă după tinereţea pierdută, care şi-a găsit în literatură, în orice caz de la Faust încoace, o deplină înţelegere şi simpatie. De data aceasta, însă, Mefisto nu-i înlesneşte lui Kareev întoarcerea la vîrsta dragostei şi a marilor nădejdi ; eroul nostru se vede constrîns să remarce cu amărăciune: „Trecură iar prin faţa-mi ca vedenii a tinereţii mele triste amintiri".

Se petrece în această operă un lucru foarte interesant. Ne-am învăţat, în dramaturgie, să începem analiza personajelor prin cercetarea preistoriei lor, adică a acţiunilor şi existenţei lor dinainte de începerea piesei ; aceste date pot fi identificate, cu ajutorul amintirilor depănate de eroi de la ridicarea cortinei şi pînă la deznodămînt, cu ajutorul deprinderilor lor prezente, care le explică, într-o oarecare măsură, antecedentele. În *Caleaşca de aur*, autorul confruntă în scenă, direct, preistoria protagoniştilor cu istoria lor contemporană, trecutul jucînd activ în economia prezentă a piesei, şi condiţionînd, în bună parte, desfăşurarea viitoare a lucrurilor. E o tehnică scriitoricească destul de dificilă, însă extrem de generoasă pentru actori, care îşi au desemnaţi cu limpezime polii existenţei lor.

Şi aici intervine dualitatea simbolului despre care vorbeam, considerabila lui însemnătate pentru descifrarea intenţiilor mari ale piesei. Maria Sergheevna a căzut victimă opticii strîmte, inumane în ultimă analiză, a părinţilor ei, care i-au ferecat fericirea, punînd-o în legătură obligatorie cu arbitrara „caleaşcă de aur". Fiica ei, însă, Marika, nu se lasă sedusă de „caleaşca de aur" a lui Iuli, fiul răsfăţat al lui Kareev, posesorul cheilor caretei belşugului, şi îşi alege o fericire simplă, modestă, alături de Timoşa. Cele două generaţii, confruntate cu „caleaşca", reacţionează deosebit, demonstrînd poziţii

www.cimec.ro

distincte față de viață, apartenența la două concepții diverse. Maria Sergheevna, care a pătimit atîtea, ar acționa astăzi ca și Marika ; și aceasta nu numai fiindcă s-a îmbogățit cu experiența suferinței, ci mai cu seamă fiindcă și mama și fiica sînt, cînd le întîlnim în scenă, cetățene ale aceleiași lumi morale, lumea sovietică.

Ajungînd la universul etic al omului sovietic (problemă care apare cu predilecție în întreaga operă leonoviană, găsindu-și pe planul dramaturgiei rezolvări interesante în comedia lirică *Un om obișnuit)*, autorul încearcă să definească coordonatele unei fericiri care își descoperă grandoarea, autenticitatea în simplitatea decorului exterior și în bogăția trăirilor psihice, împotriva fastului aparent și a tragicei sărăcii interioare. Unul dintre eroii piesei, înzestrat cu o mare putere de seducție morală, colonelul Beriozkin, joacă rolul unui purtător de cuvînt al autorului, atunci cînd încearcă această formulare : „Omul are nevoie să vină acasă... și copila lui să-l aștepte zîmbind la fereastră, iar nevasta să taie pîinea neagră a fericirii. Pe urmă, să șadă împreună toți trei, mînă-n mînă, și inima din ei să se răsfrîngă pe o masă simplă de brad... și pe bolta cerului".

Leonid Leonov

O altă situație îi înlesnește lui Beriozkin definirea și mai fermă, de astă dată prin alegere, a poziției sale și a autorului. Un tractorist proaspăt întors de pe front, Maslov, ezită între avantajele materiale oferite de un colhoz și pitorescul neobișnuit al locurilor din alt sat. Colonelul nostru îi sugerează fostului combatant o soluție cu o importantă capacitate generalizatoare („...belșugul e în mîna omului... așa că sfatul meu... e să alegi frumusețea"), al cărei ecou îl auzim și în finalul piesei, cînd Marika alege sărăcia și frumusețea sufletească a lui Timoșa, preferîndu-le posibilităților materiale largi și insuficientei averi psihice a lui Iuli.

Filozofia fericirii, propusă de Beriozkin, experimentată de Marika, implică, însă, o serie de sacrificii ; ea presupune marea bucurie, dobîndită după o serie de acte de curaj, care îngăduie renunțarea la mica satisfacție imediată, suportarea demnă a unor privațiuni temporare și splendida încredere în viitorul capabil să compenseze toate intemperiile de pe parcurs. Fără îndoială că, în condițiile date, oamenii care își croiesc astfel viața trebuie să știe să nu se plece, să nu se lase striviți de ispita confortului și de dificultățile drumului ; ei sînt chemați să-și dovedească tăria de caracter, condiționată în mare măsură de faptul că sînt înzestrați cu admirabila facultate de a crede în ceva.

Toate aceste trăsături care completează profilul etic al omului socialist sînt justificate în acțiune de o serie de lăuri de poziție elocvente. Iuli, de pildă, vorbind despre opiniile tatălui său, propune în numele lui Kareev abordarea curajoasă a durerii și eliberarea de sub imperiul ei, prin intermediul identificării fără echivoc a surselor neliniștii : „... se cuvine să privești lucrurile în față, odată pentru totdeauna, și apoi să pleci la capătul lumii. Rănile pe care le zgîndări într-una nu se închid". Același Beriozkin lansează, în altă împrejurare, ideea dobîndirii forței prin exercițiul actelor generoase ; el vorbește cu Timoșa despre Marika și spune : „...las-o să golească paharul tinereții pînă la fund". Și adaugă apoi, trăgînd concluziile recomandației sale : „Acela care a dăruit mai mult e mai puternic".

www.cimec.ro

O idee interesantă, susceptibilă de diverse interpretări, aduce, pe aceeași linie, Timoșa, cînd exclamă: „Viața este atît de frumoasă încît nu vreau să renunț nici măcar la durerile ei". Mi se pare limpede că aici nu este vorba de un crez al bucuriei prin suferință, de reflecția contemporană a unor vederi dostoievskiene, care n-au fost sustinute cu cea mai consecventă continuitate nici măcar de părintele lor. Dimpotrivă, aș înclina să cred că replica lui Timoșa aduce semnificația unei mari tonicități psihice, consemnînd o supremă încredere în viață (în viața care îl înconjoară, pe tărîmul continentului sovietic). Eroul nostru nu poate face abstracție de durere: e lipsit, în momentul în care îl întîlnim, de vedere și nu poate fi încă pe deplin convins că iubita îl va însoți fără ezitări în peregrinările complicate ale existenței sale. Dar cu toate acestea, el nu cade pradă depresiunii (și aici intervine distincția netă dintre literatura de război sovietică, inclusiv *Caleașca de aur*, și o bună parte a operelor de același gen din literatura occidentală) și afirmă, ca o consecință a frămîntărilor sale psihice, izbînda încrederii în viață și în viitor.

Fermității de caracter a lui Beriozkin — el nu pleacă iremediabil capul cînd constată că soția și fiica i-au fost ucise de furia hitleristă —, a lui Timoșa și Marika, îi răspunde ținuta admirabilă, și în această ordine de idei, a Mariei Sergheevna, care pare să sintetizeze poziția oamenilor din această familie sufletească sovietică, atunci cînd spune: „Să nu-ți închipui că am de gînd să cer îndurare războiului".

Pornind de la această idee a războiului, care planează asupra tuturor protagoniștilor, explicîndu-i, determinîndu-i să acționeze într-un anumit fel, se pune o întrebare legitimă: ce l-a îndemnat pe autor să aleagă o asemenea perspectivă a lucrurilor, ce mesaj a intenționat să transmită prin mijlocirea ei?

Piesa abundă în intonații tragice, care solicită, în mai multe rînduri, culori sumbre: așa apar singurătatea lui Beriozkin și acea casă de pe strada Marx 22, unde i-au pierit, parcă împotriva logicii elementare, ființele cele mai iubite; limitarea contactului cu lumea exterioară, prin pierderea iremediabilă a vederii, și periclitarea dragostei mult visate, în cazul lui Timoșa; tristețea răvășitoare a celor care au căzut victime „caretei de aur".

Și, totuși, conflagrației i s-a pus capăt; s-ar părea că în sufletele oamenilor trebuie să sălășluiască numai bucuria. Cred că tocmai această atmosferă festivă a vrut s-o evite Leonov. El menționează, încă în prima pagină: „Acțiunea se petrece curînd după război". Autorului i se pare nefiresc, în vecinătatea atît de apropiată a nenorocirii, să lase oamenii să se dezlănțuie cîntînd entuziast, și poate indiferent, prohod războiului, să-i facă să uite, într-o clipă, tot ce s-a întîmplat, și să nu-i împiedice să dănțuiască în neștire la praznicul logodnei cu pacea. De altfel, dramaturgul se explică, în acest sens, atunci cînd îl convinge pe Timoșa să vorbească astfel despre o zgomotoasă petrecere colhoznică: „...toți au chef de joc: parcă ar vrea să calce războiul în picioare". Eroii care parcurg piesa tind să arate că războiul nu e ușor de călcat în picioare, chiar atunci cînd tunurile au amuțit; că el a lăsat dîre sîngeroase, încăpățînat de trainice, în inima orașului, în sufletele nevindecate încă ale oamenilor. Tocmai de aceea, *Caleașca de aur* nu sună ca o apoteoză simplistă a miracolului păcii, care, la un semn de baghetă, a înlăturat tristețea, a împrăștiat între oameni balsamul uitării, însemnîndu-i dintr-o dată cu surîsul fericirii.

Din această pricină, am impresia că lucrarea dramatică despre care vorbim descinde direct din *Invazia*, acea admirabilă tragedie leonoviană, împlîntată în miezul evenimentelor Marelui Război pentru Apărarea Patriei. În *Invazia*, eroii — și mai cu seamă Feodor Talanov — își adunau forțele morale, irosite sau ascunse altădată, pentru a înfrunta și înfrînge dușmanul; în *Caleașca de aur*, ei încearcă să treacă economia resurselor lor psihice pe picior de pace, străduindu-se să vindece rănile, dintre care unele cu reacție

www.cimec.ro

întîrziată, pricinuite de războiul crunt. Şi urmărindu-i cum luptă împotriva amintirilor dureroase, cum se descătuşează, cu mare dificultate, de existenţa dramatică de mai ieri, îi crezi în stare, în perspectivă, „să calce războiul în picioare". Ii crezi în orice caz mult mai degrabă decît dacă ar porni, sub ochii noştri, să încingă o horă inconştientă a veseliei.

Una dintre marile calităţi ale piesei lui Leonov, generatoare de autenticitate şi profund realism, constă tocmai în această seriozitate, gravitate, cu care priveşte primele zile de după război şi primii oameni întîlniţi pe drumurile izbucnirii păcii.

Pe acest fond grav sună şi mai convingătoare, căpătînd o înălţime impresionantă, cuvintele care se referă la soarta patriei, la legăturile ferme statornicite pe viaţă între oameni şi ţara lor socialistă. Un scurt dialog între Beriozkin şi Iuli vorbeşte tocmai despre aceasta :

B.: Bine te-am găsit, prima mea dragoste... dragostea mea cea mare.

I.: La cine vă referiţi, colonele ?

B.: La Rusia.

Iar Maria Sergheevna, făcînd aluzie explicită, într-o discuţie cu Kareev, la oraşul distrus, pare să extindă referinţa, printr-o asociaţie firească, de la ziduri la universul psihic al oamenilor : „...se spune că o inimă străpunsă de gloanţe nu se mai vindecă, totuşi... noi vom dovedi că nu e adevărat... vom reclădi totul din temelii".

Pe parcursul acţiunii, apar, în ansamblu, o serie întreagă de probleme şi personaje, împletite cu mare meşteşug în fina pînză de păianjen a unei compoziţii aproape muzicale ; ele nu se deslușesc prin intermediul ostentaţiei antiartistice a demonstraţiei, ci izvorăsc în modul cel mai natural, convingător, dinăuntrul bine chibzuitei construcţii a lucrării dramatice, punctate cu momente de mare, autentică emoţie. Posesor al unei sensibilităţi ascuţite, rafinate, autorul o materializează în mijloace de supremă simplitate, care învăluie piesa într-o atmosferă de seducătoare poezie, distribuită pe toate planurile operei literare.

Leonov izbuteşte, fidel concepţiei sale de dramaturg realist-socialist, să lase, prin transparenţa poeziei personajelor piesei, să se vadă oasele şi sîngele lor: ele visează cu glas tare, alternează metafora cu alte imagini sensibile, dar *acţionează* descoperindu-şi în mişcare caracterul, intenţiile, nădejdile şi viciile. De aceea, eroii săi — prinşi admirabil, chiar dacă au un text mai puţin întins, datorită excepţionalei calităţi de portretist a autorului — nu rămîn nişte graţioase siluete, dispuse doar să debiteze cuvinte alese şi emoţionante ; ele se ridică, adesea statuar, consacrîndu-şi existenţa fermă, înşurubată temeinic în economia dramei.

Pînă şi indicaţiile de decor, de regie, care sînt, de obicei, transmise într-un limbaj sec, aproape de domeniul corespondenţei comerciale sau al devizului tehnic, capătă adesea, în lucrările leonoviene, dimensiunile poeziei. Aşa, la începutul actului I, o frază din această categorie, aşezată modest în capătul paginii, înainte de intrarea personajelor în scenă, contribuie sensibil la identificarea, la crearea atmosferei : „În lumina de amurg, norii parcă ard mocnit, fumegînd ca nişte lemne ude". Prima apariţie a lui Beriozkin e astfel marcată : „Parcă împreună cu el a intrat în cameră acea tăcere apăsătoare, care se lasă pe cîmpul de luptă după ce tunurile au amuţit". Iar cînd Timoşa încearcă trist, într-un loc, claviatura acordeonului, autorul indică tempo-ul acestui cîntec, semnificaţia lui, sugerînd reacţia personajelor şi tonalitatea momentului scenic : „o melodie din care se desprinde parcă sentimentul fragilităţii visurilor omeneşti".

În aceeaşi intenţie a conturării atmosferei în detaliile ei caracteristice, Leonov apelează şi la formula curioasă a indicaţiei de decor-apostrofă, adresîndu-se, nemijlocit, citi-

www.cimec.ro

torului. În actul II, el ne atacă direct, botezîndu-ne oaspeți nocturni : «După ce străbați orbecăind coridorul și ajungi pe dibuite la o casă acoperită cu pîslă, și cînd vei auzi, drept răspuns la bătaia ta în ușă : „Intră omule, nu-i încuiat", atunci, oaspete nocturn, șterge-ți bine picioarele pe prețul din capul scării, apoi coboară scara de fier, fără balustradă...» ș. a. m. d.

Indicațiile de regie sînt, în general, în *Caleașca de aur*, extrem de minuțioase, alcătuind, de fapt, un adevărat caiet de regie. Gordon Craig considera că autorul dramatic nu trebuie să furnizeze asemenea amănunte, producînd cuvîntul și lăsînd restul în seama directorului de scenă. Mulți scriitori au contrazis însă, de-a lungul timpurilor, această teză, fiind foarte zeloși în specificarea intenției lor și dincolo de enunțarea cuvîntului : așa au procedat de pildă, Hugo și Cehov, Maeterlinck și O'Neill, sau la noi Camil Petrescu. Leonov face și el parte din această categorie de dramaturgi : bogăția indicațiilor nu e proprie numai piesei pe care o analizăm, ci constituie o particularitate compozițională a întregii sale opere.

Foarte evidentă este această trăsătură într-o scenă, plină de substanță dramatică, ce reîntrunește sub același acoperiș, după amar de ani, pe Maria Sergheevna și Kareev. De cîte mii de ori s-o fi gîndit fiecare din ei la posibilitatea întîlnirii ? De cîte sute de ori și-or fi construit cu migală itinerariul acestei întrevederi ? Și totuși, ca de atîtea ori, lucrurile se petrec altfel decît au fost sîrguitor proiectate. Începe — ce absurd, în situația dată ! — un joc al marilor simulații și meschinelor răzbunări, care îi înstrăinează. Kareev încearcă să valorifice în discuție actuala lui situație socială, triumful său pe acest tărîm, făcîndu-le să contrasteze cu nimicnicia sa de altădată. E înduioșat pînă la lacrimi de revederea Mașei, dar jignirea de acum 26 de ani pare mai puternică decît rațiunea, și el, tocmai el, mizează astăzi pe „caleașca de aur" care i-a adus altădată nefericirea. În cele din urmă, eliberat de sub tirania dorinței de răzbunare, el cade în genunchi în fața Mariei Sergheevna, spunînd : „Nici nu știi cît de mult te-am iubit, Mașa ! Și iată că am venit la dumneata în caleașca de aur... Mașenka, iartă-mă, de dragul celui ce am fost odinioară..." În acest moment, dramaturgul vrea să rupă emoția creată, readucîndu-și eroii în contemporaneitate, smulgîndu-i din beția amintirii ; și atunci, evitînd retorismele și explicațiile, penibile poate, dintre cei ce s-au iubit odată, fugind de melodramă, el o face pe Mașa să se adreseze astfel lui Kareev, luîndu-și publicul complice : „Încetează, Nikolai Stepanovici ! Nouă nu ne este îngăduit să ne purtăm așa, nu înțelegi ? (Arătînd spre public, printr-o mișcare de cap.) Uite cîți ochi, cîte mii de oameni ne privesc ! Nu se cade... Haide, ridică-te odată !"

Tot acest amplu și nuanțat registru psihologic, desfășurat de la intrarea lui Kareev și pînă la replica din urmă a Mariei Sergheevna, este urmărit cu finețe și măiastră știință a dramei de către autor ; el face să abunde aici parantezele, unde își găsește locul nu cuvîntul care se cere rostit, ci acela care explică, care duce de mînă — în înțelesul cel mai bun al noțiunii — pe actor, pe regizor, pe cititor, ferindu-i de eroare în interpretarea intențiilor lui Leonov. Dacă am vorbit, în general, de existența unui bogat caiet de regie, cuprins în parantezele textului, ilustrarea cea mai grăitoare a acestei tendințe apare tocmai în scena pe care am pomenit-o mai sus.

Minuțiozitatea dramaturgului în indicarea și valorificarea fiecărui detaliu îi înlesnește o logică strînsă a desfășurării acțiunii. Cehov arăta, într-un rînd, că dacă în actul I al unei piese atîrnă undeva o pușcă, e absolut obligatoriu ca măcar în ultimul act un glonț să pornească din țeava ei. Leonov urmează această recomandație și justifică cu rigurozitate fiecare amănunt, fără să abandoneze laconismul dramatic care îi caracterizează stilul.

Interesantă e, de pildă, atenția susținută pe care o acordă scriitorul lui Scelkanov, soțul Mariei Sergheevna. Acest personaj figurează în capul distribuției, dar nu apare nici-

www.cimec.ro

odată în scenă, nu rostește nici un cuvînt, avînd totuși o greutate specifică însemnată în declanșarea deznodămîntului. Cu toată absența sa, el joacă totuși, prin intermediul celorlalte personaje și al reacțiilor lor ; mai mult decît atît, Scelkanov e gradat ca desfășurare, crește în acțiune, e din ce în ce mai amplu caracterizat, pînă cînd se ajunge la momentul lui cel mai dramatic, părăsirea soției și copilului, moment puternic, care e dat prin cuvintele adresate de Maria Sergheevna fiicei sale, Marika : „...n-o să mai vină tatăl tău. A plecat din oraș".

Punînd problema logicii strînse a acțiunii în *Caleașca de aur*, se cade să ne oprim, pe acest plan, și asupra unor mai mici sau mai mari inconsecvențe, care par să altereze, într-o oarecare măsură, puternica impresie de desăvîrșire obținută în contactul cu piesa.

Drama e învățată, încă de la apariția ei în urmă cu atîtea secole, să beneficieze de unele coincidențe, care îi ușurează dezvoltarea, conturarea. Dar lanțul întîmplărilor uimitoare își are și el economia lui. În lucrarea lui Leonov, oamenii, exact acei oameni necesari pentru susținerea conflictului, se reîntîlnesc după 26 de ani și se simt în stare, toți, să-și amintească ce e indispensabil pentru a îngădui dramaturgului să-și susțină teza. Pînă aici, nimic deosebit ! Mi se pare însă puțin fortuită reapariția, tocmai în aceste momente, și a fachirului Rahuma, după reprezentația căruia, în urmă cu un sfert de veac, Kareev a fost refuzat de părinții Mașei. Această coincidență, inutilă după părerea mea, îți atrage atenția și asupra celorlalte coincidențe, pe care le-ai acceptat fără să le categorisești, deoarece apăreau firesc, nesilit în acțiune, fără să sugereze nici o clipă bagheta strunită a dirijorului dramaturg.

Inconsecventă parcă cu întreg firul logic al piesei pare o secțiune a finalului. Marika renunță la o fericire facilă și alege drumul mai spinos, dar mai generos în promisiuni viitoare, al conviețuirii cu orbul Timoșa. Spectatorul, cititorul aplaudă această atitudine a ei, care spulberă iluzia filistină a „caretei de aur". Dar, după aceasta, nu știu de ce, o surpriză ! Timoșa nu rămîne cu Marika, ci pleacă pe o bună bucată de vreme să-și definească un rost în viață, după care se va întoarce. (Beriozkin consemnează acest fapt, adresîndu-se fetei : „... înainte de a vă despărți, îmbrățișează-l, copila mea, ca nu cumva să moară de dor în acești trei ani"). De ce este oare necesară această despărțire ? Nu cumva ca Timoșa să se întoarcă și el în „caleașca de aur" ? Sigur că nu, fiindcă aceasta ar contrazice tot ce s-a întîmplat, inclusiv abandonarea lui Iuli, care era dispus să ofere imediat o caretă fastuoasă, gata aurită. Atunci, poate că această plecare a lui Timoșa tinde să constituie un fel de încercare a fidelității pentru Marika ? Parcă și aici ne lovim de inutil, deoarece fata Mariei Sergheevna și-a spus răspicat cuvîntul, a ales, făcînd sacrificii și demonstrîndu-și înalta calitate morală ; încă un examen nu-și găsește nici o justificare. Tocmai din aceste motive, am impresia că intervine, în final, o complicație de prisos.

Momentele pomenite, care pot stîrni unele nedumeriri, nu dobîndesc însă dimensiuni importante, în stare să umbrească ansamblul unei lucrări de o deosebită valoare, înzestrată cu farmecul poeziei, cu atributele unei drame puternice, cu darurile incomparabile ale literaturii de foarte bună calitate.

Leonov și-a cîștigat o binemeritată și largă notorietate în calitate de prozator. Atunci cînd scrie teatru, el e ajutat de romancier și aceasta o arată amplitudinea indicațiilor de decor, de regie, caracterizarea extrem de detaliată a personajelor, crearea sugestivă a atmosferei în care se desfășoară acțiunea. Prozatorul nu stînjenește însă nici o clipă compoziția judicioasă a piesei, lăsînd pe dramaturg să folosească cu mare pricepere replica scurtă, concentrată, acțiunea încordată, definirea principală a eroilor în mișcare, înăuntrul unui conflict de mare acuitate.

www.cimec.ro

Nu toți prozatorii au izbutit în cîmpul teatrului. Cîteva exemple celebre pledează în această direcție : Flaubert, Zola, Balzac — care a obținut succesul pe scenă, abia după moarte, cu *Mercadet* — au plecat steagul la lumina rampei, rămînînd mari, uriași romancieri, și cel mult modești dramaturgi.

În cazul lui Leonov, îmi sună nepotrivită afirmația menită să susțină că e vorba despre un prozator care a reușit și pe tărîmul literaturii dramatice. Sînt înclinat să cred, mai degrabă, că avem de-a face în persoana sa cu întîlnirea fericită dintre un mare romancier și un mare scriitor de teatru. Tocmai de aceea mi se pare extrem de potrivită o analiză aplicată, amplă, a contribuției însemnate aduse de acest remarcabil, original artist al cuvîntului pe tărîmul dezvoltării dramaturgiei sovietice.

P. S. — *Caleașca de aur* e tălmăcită în romînește de vreun an de zile. Aruncîndu-mi ochii asupra repertoriului teatrelor noastre pentru stagiunea în curs, n-am prea văzut figurînd această foarte interesantă piesă în planurile lor imediate de activitate. Nu m-am uitat eu bine, sau nu s-au uitat destul de bine directorii teatrelor ? Unii dintre noi sînt în orice caz în culpă...

www.cimec.ro

Goethe și teatrul

Marele poet, de la a cărui moarte se împlinesc la 22 martie 125 de ani, spunea următoarele prin gura Actorului comic din *Prologul în teatru* la cea mai de seamă dintre creațiile sale — *Faust :*

Luați din plin viul uman !
Toți îl trăiesc, puțini îl știu.
Oriunde-l prinzi, e-nteresant. *

Dacă aceste cuvinte admirabile — fundament și teză călăuzitoare ale oricărei concepții realiste mai profunde despre artă — își păstrează statornic deplina valabilitate în ce privește viața omenească în general, cu atît mai mult își au locul cînd e vorba de viața și creația unei personalități unice în felul ei, cum a fost Goethe !

Însăși tema de care ne vom ocupa în cele ce urmează — Goethe și teatrul — ne oferă din belșug aspecte interesante.

Se înțelege că, în primul rînd, ne interesează ipostaza lui Goethe ca autor dramatic. Examinarea ei nu este numai captivantă, ci ne prilejuiește chiar numeroase constatări neașteptate.

O primă observație surprinzătoare : poetul a cărui cea mai renumită și monumentală operă, *Faust*, este intitulată tragedie, poetul care a dăruit repertoriului viu al teatrului german, precum și literaturii universale, capodopere nepieritoare ca *Götz*, *Egmont*, *Ifigenia* și *Tasso*, acest poet nu numai că și-a tăgăduit sieși însușirile de dramaturg, în accepția curentă a noțiunii, dar a și găsit mulți critici competenți care i-au împărtășit punctul de vedere.

Firește că ceea ce ne interesează, în primul rînd, este părerea proprie a lui Goethe în această privință.

„Am scris *împotriva* teatrului !“, spune el undeva. Iar într-o scrisoare către Schiller din 9 decembrie 1797 se pronunță clar :

„Fără un interes organic, viu nu am izbutit niciodată să prelucrez o situație tragică oarecare, și de aceea am preferat să le evit, decît să le caut. E drept că nu mă cunosc eu însumi îndeajuns pentru a ști dacă aș putea să scriu o adevărată tragedie ; dar numai gîndul de a întreprinde acest lucru mă înspăimîntă și sînt aproape convins că simpla încercare m-ar distruge.“

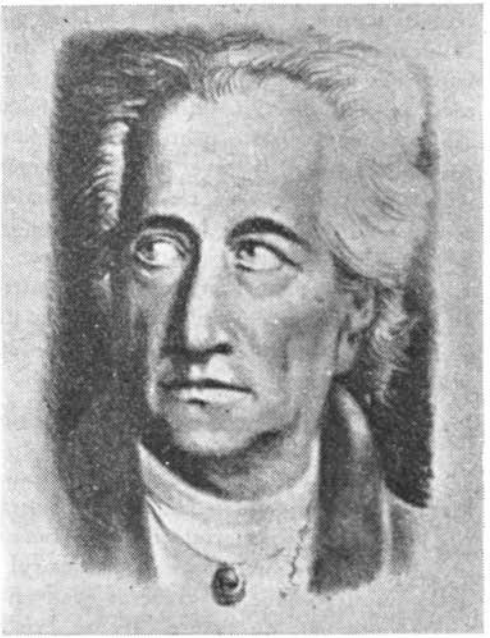
Și Goethe pătrunde de-a dreptul în miezul problemei într-o scrisoare ce i-o adresează lui Zelter la 31 octombrie 1831 :

---

* In romînește de Lucian Blaga.

www.cimec.ro

„Cît privește tragedia, acesta e un punct nevralgic. Nu sînt născut pentru a fi poet tragic, deoarece am o fire conciliantă ; din această pricină nu-mi poate stîrni interesul un caz exclusiv tragic, care de fapt și de felul lui se cuvine să fie ireconciliabil. Și, de altfel, în această lume de o extremă platitudine, ireconciliabilul mi se pare a fi cu totul absurd."



Goethe, desen de J. Perahim

Dacă ne situăm, împreună cu marele poet german, pe punctul de vedere al teatrului aristotelic, al teatrului grec și al celui shakespearean, sîntem nevoiți să-i dăm dreptate lui Goethe împotriva sa însuși. Trebuie de asemenea, să regretăm că din imboldul firii sale neobișnuite, la care el însuși face aluzie în textul reprodus mai sus, Goethe a atenuat ulterior conceptele dramatice, juste la origine, le-a slăbit efectul sau le-a anihilat — de pildă, atunci cînd elimină din varianta definitivă a lui *Götz* ciocnirea admirabilă dar înspăimîntătoare dintre Metzler și soția lui Helfensteiner, ca și scena sugrumării Adelheidei, care existau în versiunea inițială a piesei ; sau cînd slăbește efectul cuvintelor prin care se încheia la origine partea I din *Faust* („E osîndită !"), adăugînd mai tîrziu formula iertătoare : „E mîntuită !" Totuși nenumăratele zguduiri tragice pe care ne-a fost dat să le trăim asistînd la reprezentarea pieselor goetheene, nu ne îngăduie să credem că Goethe ar fi dat cu desăvîrșire greș în îndeletnicirea de autor tragic. Treptat, se încheagă în mintea noastră gîndul că în persoana lui Goethe și-a făcut poate apariția un tip nou de autor dramatic, care, pentru întîia dată, depășește cadrul dramei aristotelice, și anume — creatorul conflictului lăuntric, psihologic al dramei vieții sufletești. Să lămurim această noțiune cu ajutorul cîtorva considerații.

Nu încape nici o îndoială că Goethe a fost preocupat în modul cel mai serios de a cuceri lauri pe tărîmul creației dramatice. Tînăr fiind, în anii de fermentare și închegare a ființei sale, îi scria prietenei sale Auguste Stolberg : „O, dacă n-aș scrie acum drame, aș pieri !" Toată viața se va menține la el această prețuire înaltă a creației dramatice La 1 aprilie 1827, îi spune lui Eckermann :

„Un mare autor dramatic, dacă este în același timp fecund și dacă e înzestrat cu o viziune măreață și nobilă, care străbate întreaga lui operă, poate să ajungă ca sufletul pieselor sale să devină însuși sufletul poporului."

Și cine ar putea tăgădui că influența lui Goethe asupra ființei spirituale și conștiinței morale a poporului german și a omenirii, dar, înainte de toate, influența lui asupra *scrisului dramatic*, este și astăzi încă vie și eficientă ?

Ne-am obișnuit de mult cu gîndul că teatrul goethean se face vinovat de grave încălcări ale codexului aristotelic. Goethe afirmă, ce-i drept : „Pentru mine, culmea noțiunii de dramă o constituie acțiunea neîncetată, care nu cunoaște oprire", dar el se conformează ararеori acestui precept. În concepția lui, avantajul formei dramatice constă, mai presus de orice, în faptul că ea permite omului să-și desfășoare în întregime viața interioară. Lupta dintre două forțe adverse, care este un postulat al poeticii lui Aristotel, lipsește aproape cu desavîrșire la Goethe. Totuși, o atare luptă este indispensabilă pentru

www.cimec.ro

crearea tensiunii, ea este elementul cel mai important al acțiunii dramatice în desfășurare. În dramele goethcene nu găsim eroi care să iasă biruitori sau să cadă înfrînți luptînd împotriva unor forțe exterioare, ci numai oameni sfîșiați de o luptă lăuntrică. Dar acești eroi, aparent inactivi, luptă pentru idealurile unei epoci noi, pentru idealurile viitorului, așa cum luptă Oreste pentru omenie, împotriva prejudecăților întunecate, crude, ale unei epoci în agonie — și ei rămîn învingători, căci viitorul nu poate fi stăvilit. Götz nu moare în luptă, ci este răpus de o boală obișnuită ; dar figura lui e scăldată în lumina zorilor unui veac nou, care-i va recunoaște întreaga semnificație. Iar „inactivul" Faust este simbolul măreț al spiritului omenesc, al cărui marș victorios nu poate fi oprit.

Este Goethe autor dramatic ? Întreaga literatură dramatică a lumii, fără a excepta pe tragicii greci și pe Shakespeare, nu ne poate oferi nici măcar un rînd căruia să-i fie proprii paroxismul tensiunii, atmosfera saturată de groază și tragismul zguduitor al scenei carcerei din *Faust !*

*

Valoarea lui Goethe ca autor dramatic este un fapt categoric și definitiv stabilit în literatura universală. În Uniunea Sovietică, piese ca *Götz, Egmont,* și mai cu seamă *Faust,* sînt incluse în repertoriul teatral permanent.

Trebuie să recunoaștem că teatrul romînesc s-a arătat destul de refractar față de dramaturgul Goethe — și lucrul e cu atît mai ciudat dacă ținem seamă de legăturile culturale îndeajuns de strînse care au existat și în trecut între Romînia și Germania. Dacă înainte vreme, răspunderea pentru această stare de lucruri cădea asupra „culturii" burghezo-moșierești — care vădea preferință pentru dramaturgia bulevardieră — astăzi, cînd s-a pus capăt acestor rînduieli, se impune ca oportună o revizuire a repertoriului de piese germane, ce se reprezintă pe scenele noastre. În epoca construirii socialismului, arta scenei din țara noastră se vede confruntată cu sarcini noi, minunate, și teatrul poporului reclamă și prezența dramaturgului Goethe, una din personalitățile cele mai impunătoare în istoria spirituală a tuturor timpurilor și popoarelor. Începutul ar putea fi făcut cu *Egmont.* Includerea acestei lucrări în repertoriu va demonstra vitalitatea cuvîntului goethean rostit pe scenă și însemnătatea cultivării dramaturgiei lui Goethe, dînd totodată un impuls spre alte încercări în această direcție.

www.cimec.ro

„Domnişoara Nastasia", ieri şi azi

Triumful premierei

Reprezentarea piesei *Domnişoara Nastasia* — prima lucrare dramatică a lui G. M. Zamfirescu, care l-a confirmat ca un mare talent — a fost legată de greutăţi considerabile şi a întîmpinat serioase piedici, pe care spectacolele de azi mi le readuc în minte.

Gemi mi-a fost recomandat în aprilie 1927 de către Marius Pinto, suflerul de pe atunci al Teatrului Bulandra. Slab, cu un păr mare şi dezordonat, cu ochi vioi şi expresivi, părea mai tînăr decît era în realitate. Maturitatea şi-o vădea în special în discuţii, căci vorbea apăsat şi sigur. În schimb, vocea îi slăbea imediat şi Gemi devenea un om extrem de timid, cînd se discuta despre el sau scrierile sale. Şi poate că timiditatea aceasta l-a făcut să nu se adreseze nici unuia din actorii companiei pentru ca să i se înlesnească o întrevedere cu vreunul din cei cinci asociaţi din conducerea Teatrului Bulandra. El s-a adresat celui mai necunoscut slujitor al scenei: suflerului, sprijinitor modest dar indispensabil tuturor actorilor, deşi înscris printre cei din urmă pe statul de plată. Poate că şi-a dat seama că suflerul era unul din puţinii care i-ar putea vorbi sincer şi l-ar putea sfătui ce drum să apuce pentru ca să ajungă să-şi vadă piesa jucată sau... cel puţin citită. Suflerul, muncitor conştiincios, fără invidii şi fără să rîvnească vreun rol, era cel mai aproape de inima lui George Mihail Zamfirescu.

Dar atmosfera în care se petrece acţiunea tragicomediei *Domnişoara Nastasia* contraria violent preferinţele publicului de pe atunci, doritor să vadă personaje alese şi manierate şi să asiste la conflictele „de salon" ale unei „lumi mari". În loc de salon parizian — „mahalaua Veseliei"; în loc de nobili — „mahalagii"; în loc de lux şi bogăţie — sărăcia urîtă, crudă, într-un cuvînt, adevărată. Iată piedici mari, iată probleme serioase pentru o companie de teatru ce nu vrea să-şi îndepărteze publicul.

Mai mult: din punct de vedere actoricesc, tragicomedia lui G. M. Zamfirescu avea şi un cusur: actorii, obişnuiţi să-şi valorifice rolurile după numărul replicilor, nu erau atraşi de o piesă în care, cu excepţia celor patru roluri principale, restul personajelor, deşi minunat creionate, stăteau totuşi foarte puţin în scenă.

Bietul sufler nu era contrariat nici de atmosfera piesei şi nici de mărimea rolurilor. Lui, pur şi simplu, îi plăcuse. Şi poate că pentru prima oară în viaţa lui Gemi, norocul i-a surîs din plin. Suflerul i-a comunicat autorului că singurul om gata oricînd să citească o piesă — şi încă în timp scurt — aş fi eu. Iată cum, într-o noapte de april, am citit pe nerăsuflate *Domnişoara Nastasia*. Am fost entuziasmat şi am mărturisit autorului emoţia profundă ce mi-a provocat-o lectura piesei lui.

www.cimec.ro

Marga Anghelescu (domnişoara Nastasia)

În scurtă vreme, cunoştinţa mea cu Gemi se transformase într-o caldă prietenie. Ne plimbam noaptea, după spectacol, pe străzile mute ale Bucureştiului şi aşteptam amîndoi, cu aceeaşi nerăbdare, ca piesa să fie citită şi de Storin. G. M. Zamfirescu mi-a mărturisit că ţinea ca piesa să i se joace nu numai din simplă ambiţie de autor dramatic, ci şi pentru alt motiv: îşi pusese toată nădejdea într-un succes teatral pentru a putea face faţă cheltuielilor de întreţinere şi educaţie a fetiţelor sale.

A trebuit să procedez cu multă dibăcie căci nici colectivul de actori, din cauza micimii rolurilor, nici conducerea, prudentă la maximum, nu susţineau piesa. În primul rînd, l-am convins pe amicul meu Storin că va face o mare creaţie din rolul lui Vulpaşin (aşa cum, de altfel, s-a şi întîmplat). Apoi, amîndoi — Storin şi cu mine — ne-am adresat mult regretatului nostru Tony Bulandra, administratorul delegat al asociaţiei noastre. La început, acesta era de-a dreptul speriat de abaterea repertoriului teatrului de la linia lui obişnuită, aducînd pe scenă o piesă despre care unii critici, aşa-zişi „esteţi", spuneau cu dispreţ că le miroase „a drojdie şi obială". Pînă la sfîrşit însă, acordul asociaţilor a dus la punerea în scenă a piesei lui Zamfirescu, deschizîndu-se stagiunea 1927—1928 cu *Domnişoara Nastasia*. Astfel, teatrul nostru, care se mîndrea şi pînă atunci că jucase mulţi autori romîni tineri, şi-a asigurat pentru totdeauna meritul de a fi descoperit unul din cele mai autentice talente şi una din cele mai frumoase lucrări ale literaturii noastre dramatice.

Pentru rolul titular s-a apelat la apreciata artistă Sorana Ţopa. Celelalte roluri au fost interpretate după cum urmează: G. Storin (Vulpaşin); J. Constantinescu (Luca); Sofica Ionescu (Vecina); S. Cocorăscu (Paraschiva); Lina Constantinescu (Niculina); Marcel Enescu (Ionel); Nora Piacentini şi [illegible] Nădejde (Luca Lacrimă); Ion Talianu (Cîrciumarul); G. Demetru (Omul necăjit); N. Gărdescu (Cerşetorul); G. Groner (Haimanaua); C. Georgescu (Orbul): G. Cochet (Pacoste); Corina Barbu (Gazda). În ceea ce mă priveşte, mi s-a încredinţat rolul lui Ion Sorcovă şi direcţia de scenă.

Cu distribuţia de mai sus, interpretarea actorilor s-a ridicat la nivelul piesei. Despre jocul unora din interpreţi, Gemi însuşi spunea că au reprezentat „exact şi chiar mai mult decît a scris autorul". Montarea, adecvată atmosferei, a fost realizată în deplin acord cu vederile sale. Toate la un loc au contribuit la unul din cele mai mari succese ale Teatrului Bulandra — aş putea zice, un adevărat triumf.

În seara premierei, mult regretatul meu prieten era de nerecunoscut: îi venea să plîngă, să rîdă; nu ştia cum să-şi manifeste bucuria; fugea în sală spre a-şi vedea fetiţele, ca peste un minut să se întoarcă din nou pe scenă. Ştia bine că de premiera aceasta depindea viitorul lui şi al familiei sale.

Considerîndu-mă oarecum părtaş la succesul lui, Gemi mi-a cules după premieră multe din cronicile dramatice apărute în presa de atunci. Le-am păstrat şi le răsfoiesc şi acum cu emoţie. Într-adevăr, cronica dramatică s-a întrecut pe sine în laudele adresate piesei *Domni-*

www.cimec.ro

Astra Dan (Paraschiva), Ileana Codarcea (domnişoara Nastasia), Mircea Cruceanu (Luca)

şoara *Nastasia* şi autorului ei. Puţine sînt cazurile în care, în urma unei premiere, să se acorde unui autor debutant asemenea elogii. Spicuiesc la întîmplare: „...un autor nou, tînăr, neştiut, necunoscut, primea o consacrare fără rezerve, consacrare de mare triumf, în mijlocul unei lumi cu totul nouă pe care o aduce pe scenă odată cu el". (V. Timuş, în „Îndreptarea".) „...Tabloul circiumii din *Domnişoara Nastasia* este una din cele mai puternice scene din teatrul romînesc". (Victor Rodan, în „Comedia".) S-au remarcat vigoarea neobişnuită a conflictului piesei şi caracterul profund şi complex al personajelor. Eroina piesei — Nastasia — a fost comparată cu Electra. (Iosif Nădejde, în „Adevărul".) Iar creaţia autorului a fost asemuită cu *Năpasta* lui Caragiale.

Cum se explică această unanimă apreciere laudativă? Nu cumva a fost o întîmplare de moment, un foc de paie, iscat de cine ştie ce curent literar?

Succesul piesei *Domnişoara Nastasia* (succes ce s-a repetat în 1932 şi în 1945, cînd a fost reluată) arată că nu poate fi vorba de aşa ceva. Tragicomedia lui Gemi Zamfirescu are calităţi de necontestat, ceea ce i-a asigurat o carieră glorioasă şi o viaţă mai lungă decît aceea a autorului ei. Într-adevăr, începînd de la caracterul complex al Nastasiei — personaj de amploare aproape simbolică, amestec de inadaptabilitate la mediu, de revoltă şi de răzbunare — şi pînă la copilul Luca Lacrimă, în care autorul presimte un alt viitor nefericit din cauza firii lui nepotrivite cu moravurile de mahala, toate personajele sînt expresive, tipice şi admirabile în realismul lor. G. M. Zamfirescu şi-a privit eroii cu ochi critic, i-a certat pentru obscurantismul lor, dar totodată i-a iubit cu pasiune. Liric prin temperament, Gemi s-a apropiat de sufletul lor, a suferit cu Nastasia pentru aspiraţiile ei irealizabile şi l-a înţeles pe Vulpaşin în pasiunea lui brutală şi necruţătoare. Zamfirescu a iubit şi a suferit alături de „mahalagiii" lui.

Suflul acesta de umanism este prezent în întreaga operă a lui George Mihail Zamfirescu. Trăind la periferia oraşului, el a cîntat-o în toate scrierile lui: în *Domnişoara Nastasia*, ca şi în *Ion Anapoda*, cealaltă piesă a lui — şi mai ales în romanele *Maidanul cu dragoste*, *Sfînta mare neruşinare* şi *Cîntecul Destinului* — sortite să alcătuiască un ciclu, *Bariera*, din păcate neterminat din cauza morţii premature a autorului. Gemi Zamfirescu urmărea să compună astfel o vastă frescă a mahalalei bucureştene.

Din nefericire, el n-a putut să-şi termine opera. Cu tot succesul primei lui piese, zilele ce au urmat după aceea au fost departe de visurile lui. Timp de 12 ani, s-a lovit numai de necazuri, de piedici, de invidie, de nesiguranţa zilei de mîine şi a fost aproape firesc ca, în cele din urmă, toate acestea să-l răpună.

Reluarea piesei lui G. M. Zamfirescu şi marea preţuire a operei sale, plină de o profundă umanitate, sînt, în zilele vieţii noastre noi, tot atît de firesti pe cît de binevenite.

V. MAXIMILIAN

www.cimec.ro

Un dramaturg regăsit

Am cunoscut-o pe domnișoara Nastasia la o repetiție fără decor : avea înfățișarea actriței Sorana Țopa, chip sub care mi-a rămas în amintire. De altfel, nici pe Vulpașin, nici pe Sorcovă nu-i voi putea despărți vreodată de prezența în scenă a lui Storin și Maximilian. Erau atît de vii și de tulburătoare aceste apariții, în lumina difuză a becului de repetiție, că din colțul întunecat al sălii, unde mă pitisem ca un intrus ce eram, abia m-am reținut să nu izbucnesc în aplauze. Alături de mine, auzeam bătînd inima lui Gemi : era fericit și uimit în același timp. Năzuințele Nastasiei lui se prefăceau în cîntec, pe scenă. Durerea și ura fetei văduvite de unica ei bucurie clocoteau în glasul Soranei cu asemenea accente, că Gemi însuși urmărea desfășurarea dramei plăsmuite de el, cu respirația oprită, ca în fața unor întîmplări pe care nu le-ar fi cunoscut. Făptura înaltă și puternică a lui Storin, prăvălită la picioarele Nastasiei ; vocea lui aprigă, înăbușită brusc, frîntă în șoapte întretăiate și pătimașe, în scîncete copilărești ; sălbăticia firii și blîndețea iubirii sale ; asprimea chipului său luminat de un zîmbet, sau hohotul dement în fața miresei spînzurate — iată imaginea unui Vulpașin cutremurător și de neuitat. Cît despre Ion Sorcovă — blîndul, cumintele, chinuitul și neîmpăcatul curelar din mahalaua Veseliei, pe care Maximilian ni l-a făcut atît de drag acum 30 de ani — s-ar putea scrie pagini întregi.

Azi e limpede că reprezentarea piesei lui Zamfirescu de către o companie dramatică particulară, cum a fost compania „Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin", constituia pe atunci un eveniment puțin obișnuit. Fără îndoială, lucrarea tînărului scriitor trebuie să fi sedus atît prin noutatea conținutului ei, cît și prin limbajul propriu scriitorului. Altfel, asociații n-ar fi acceptat riscul unei asemenea experiențe cu piesa unui necunoscut. Dacă, uneori, scriitorul își deplasa personajele din viață, în literatură, neavînd încă tăria să se elibereze de obsesia lecturilor pasionate ale adolescenței — în care Dostoievski și Zola ședeau la aceeași masă cu poeții simboliști ai vremii —, dacă limbajul personajelor sale trecea brusc de la un vocabular naturalist la unul poetic, nimic nu altera impresia spectatorului că drama reconstituită în fața lui s-a iscat cu adevărat într-o mahala oarecare și s-a desfășurat acolo aidoma ca pe scenă. Periferia din piesa lui Gemi, ca și cea din romanele sale, era înrudită, desigur, prin năravuri, prin suferințe și prin năzuințele oamenilor care mișunau în ea, cu periferiile altor mari orașe ale lumii. De aici, și înrudirile literare amintite. Dar în această periferie puteau fi recunoscute trăsăturile proprii ale mahalalei bucureștene de atunci. Iar cei care nu cunoșteau această lume sumbră o descopereau datorită lui Zamfirescu. Iată așadar că, odată cu promovarea noului dramaturg, compania „Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin" a dăruit scenei românești o lucrare a cărei valoare umană și artistică urma să fie verificată, de-a lungul anilor, printr-un nedezmințit succes.

Mi-a mai fost dat, de altfel, să asist, în 1933, sub directoratul romancierului Ionel Teodoreanu, la reprezentarea *Nastasiei* pe scena Teatrului Național din Iași. Piesa a fost înscenată atunci chiar de G. M. Zamfirescu, angajat ca regizor al acestui teatru. Angela Luncescu, Aurel Ghițescu și Constantin Ramadan au interpretat rolurile create cu șase ani în urmă de Sorana Țopa, Storin și Maximilian. Noii protagoniști, îndrumați de autor, au reeditat cu merite proprii succesul bucureștean.

Între timp, în Capitală, Nastasia a mai fost jucată de Eliza Petrăchescu, iar Vulpașin de Nicolae Sireteanu.

*

Cu aceste amintiri, m-am îndreptat zilele trecute spre Teatrul C.F.R. Giulești, ca să asist la reluarea piesei lui Gemi. Cinstirea unui scriitor combatant, în acest teatru creat de muncitorimea ceferistă, ar fi putut rămîne doar o intenție lăudabilă. Mi-a fost dat însă să cunosc o reală bucurie artistică. De la ridicarea cortinei, regizorul piesei ne aduce în preajma

www.cimec.ro

liniei ferate și a barierei cîntate de atîtea ori în opera dramaturgului. Prin introducerea acestui tablou, ni se dezvăluie, fără cuvinte, aspirația Nastasiei către o lume imaginară, în care dragostea ei pentru Luca își căuta un cuib luminos și tihnit.

N-am să stărui aci asupra chipului cum tînărul director de scenă Horea Popescu a știut să rămînă permanent în spiritul piesei, deslușindu-i tîlcurile și dînd întregii sale tălmăciri scenice chiar stilul artistic al dramaturgului. Dar cîteva șovăieli regizorale, cu efecte mai puțin pozitive în jocul actorilor, se cer înlăturate pentru desăvîrșirea unui spectacol îndrăzneț și armonios.

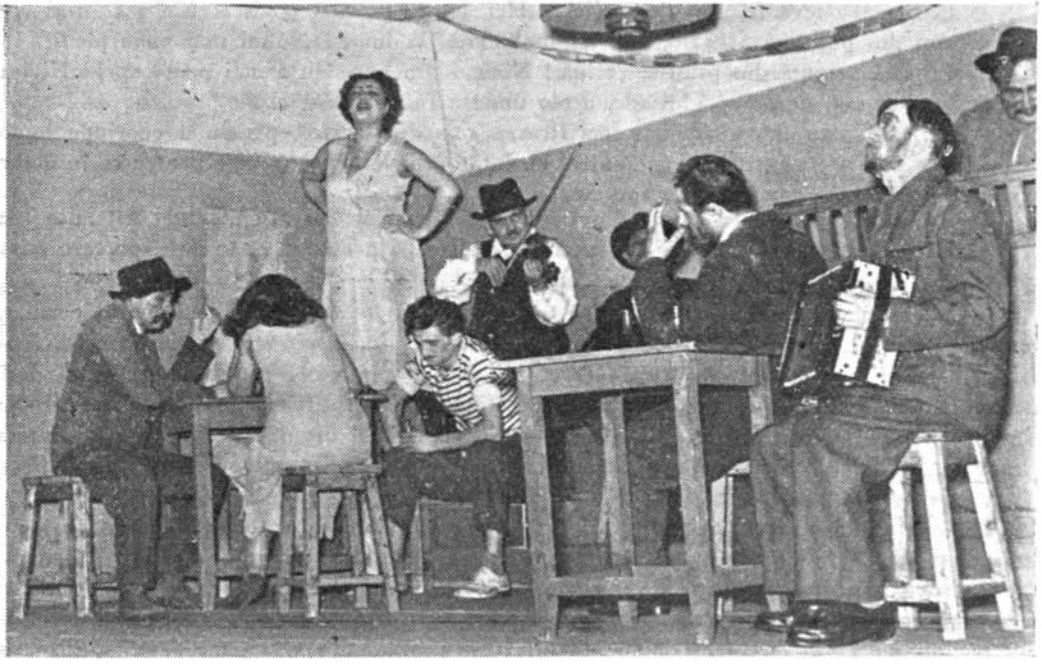
Protagoniștii spectacolului de la Giulești merită toate laudele. Cred însă că Marga Anghelescu, al cărei joc m-a zguduit în cele mai dramatice momente ale rolului său, nu trebuie lăsată să uzeze pe mai departe, în primele tablouri, de nici un artificiu meșteșugăresc pentru a exprima unele candori și exaltări cerute de text. Glasul actriței, adînc și vibrant, atît de potrivit cu firea dîrză și pasionată a Nastasiei, nu trebuie siluit pe portativele uzate ale unor anumite „ingenuități". Cu atît mai mult cu cît acest „exercițiu" o antrenează pe interpretă la unele prețiozități neindicate.

În excelenta interpretare a lui N. Sireteanu am regăsit — mai stăpînită și mai cizelată acum — una dintre cele mai valabile realizări ale sale. Conștient de forța lui, autoritar și stîngaci totodată, dezlănțuit dar îmblînzit brusc de o privire a Nastasiei, interpretul lui Vulpașin nu are nici un motiv să se teamă că nu va impresiona îndeajuns publicul, dacă va renunța la o anumită cursivitate în debitarea textului, prelungindu-și tăcerile sau oprindu-și, cîteodată, în gîtlej strigătul ce stă gata să izbucnească.

Colea Răutu și-a compus rolul din nenumărate nuanțe, creînd un Sorcovă neașteptat de convingător. Mai stăruie însă, în compoziția lui, o evidentă înclinare spre valorificarea replicilor de comedie, în dauna tensiunii dramatice, pe care știe, atît de bine, s-o creeze el însuși în cîteva scene.

O ușoară estompare a efectelor obținute de aparițiile Astrei Dan, Nelly Nicolau-Ștefă-

Scenă din actul II



www.cimec.ro

nescu, Maria Georgescu-Pătrașcu și Traian Dănceanu va contribui, de asemenea, la buna orchestrare a unui spectacol cu care Teatrul Muncitoresc C.F.R. înscrie în repertoriul său un succes durabil și pe deplin meritat.

Sergiu DUMITRESCU

Simple note pentru detectarea poeziei regizorale

Lectura piesei este desigur întîiul act creator al regizorului. Din această primă întîlnire fierbinte și prin înnoirea ei îndelungă, din frunzișul paginilor se desprind, ca niște fructe coapte, cele cîteva porunci ale dramaturgului, care de aci înainte se rostesc de pe buzele celui ce conduce viața spectacolului. Tot darul este să știi să pipăi lespede cu lespede, s-o ciocănești, iar după sunetul ei, s-o străműți, pentru a afla în spatele ei cheia de taină spre sufletul poetului. Așa ajungi să-i stăpînești ceea ce se cheamă în mod curent „stilul". Uneori e deajuns să te oprești la cîteva replici sau la o indicație de joc, de costum sau de decor, pentru ca grupîndu-le, după o intuiție și o logică artistică, să recunoști stilul autorului. Această etapă în creația regizorului este hotărîtoare. Cea următoare convertește în materiale proprii, după o anumită tehnică de construcție, descoperirea inițială.

Aș vrea să indic cîteva din aceste gînduri simple, exprimate de autor, a căror ageră ochire și împerechere constituie „descoperirea" acestuia de către regizor.

Pe afișul primei reprezentații a *Domnișoarei Nastasia* se putea citi indicația: „Acțiunea se petrece la periferie, ieri... azi... mîine".

Scurtul argument pus înaintea actului I începe cu fraza: „Prin periferie, autorul nu înțelege brîul roșu sau floarea la ureche".

Într-o indicație de decor citim: „Ruptă, perdeaua de la fereastră atîrnă ca o aripă".

Sau despre muzica scenică: „Cîntecul, într-o piesă cu subiect din viața periferiei, e necesar cum era necesară — în melodramele de pe vremuri — spada".

Iată și două indicații de joc: „Clocot și durere țipată"; „Se frămîntă, mînia rupe zăgazurile".

Și numai cîteva frînturi de replici: „Hei, lumea pe care o visez eu..."; „... n-ai vrea să scăpăm din pușcăria asta?"; „Să ies în lumină, în lume! Nu-mi mai pune piedică!"; „... Sînt piatra scăpată din praștie, vecină! Nimeni din lume nu o mai poate opri! Nici ea singură nu se mai poate opri! Cade, acolo unde a fost scris să cadă..."

La care mai putem adăuga specificarea *comedie tragică*, pentru a cuprinde lumea unei opere și traiectoria eroului înlăuntrul ei. Iată aproape tot ce trebuie pentru ca în umbra meditației să poți „concepe" un spectacol.

Am citat aceste date, vrînd astfel să descriu prin ele nu atît „textul", cît „descoperirea" lui de către regizor, adică am descris prima etapă a muncii de creație, pe care mi se pare că a parcurs-o, în speță, Horea Popescu.

Ne întrebăm chiar dacă o *cronică teatrală* (fie ea și *dramatică)* n-ar putea porni ca metodă de la *descrierea* (critică) *a acelor elemente ale piesei prin care regizorul a înțeles-o și pe temeiul cărora și-a construit spectacolul.* N-am mai vorbi astfel despre o *piesă* de teatru și apoi despre un *spectacol* de teatru, ci, fără să le identificăm, le-am interfera, le-am implica, după raportul lor real de viață — ceea ce e mai organic decît să le comparăm, separate, pe nivelul unei cronici literare și al unei cronici spectacologice alăturate nefiresc și cu riscul de a rămîne paralele.

Aceste cîteva semnificații teatrale urmează să fie transfigurate în materia vie a actorului și în mineralele semiprețioase ale costumului, decorului, luminii, muzicii.

Dacă regizorul nu poate decît *concepe* un spectacol, de altfel pe baza unei efective cunoașteri a operei, el va rămîne la *poezia... intențiilor.* Despre care nu vom putea afla mai nimic, într-un astfel de caz, decît din explicațiile programului. Dar, din fericire, în cazul

www.cimec.ro

de față poezia intențiilor ni s-a comunicat prin spectacol. Și fără să epuizăm toate laturile fenomenului, am vrea să schițăm acele mijloace teatrale care au înverdeat pentru noi această transfigurare scenică a intențiilor.

*

La o vreme după ce văzusem și auzisem spectacolul, recitind textul, mi-a fost greu să nu mă las îngînat de glasul patetic al interpretei Marga Anghelescu, care cu insistență îmi colora lectura. De bună seamă că s-ar putea vorbi aci despre o *poezie a intonațiilor*. Dacă revista „Teatrul" mi-ar fi îngăduit răgazul să revăd spectacolul, aș fi putut întreprinde o descriere și o sugerare. Așa, nu pot decît să notez un caracter general de alternanță melodică — de la fericirea bîiguită, la durerea țipată — care descrie curba zbaterii unui suflet ce „nădăjduia să iasă în lumină și s-a îngropat în întuneric de moarte". Rezultanta melodică a acestui joc zigzagat în patimi răsturnate rămîne în ureche ca o tînguire în care viața și moartea își șterg o clipă extremele, zugrăvind, împreunate, durerea.

*

Plastica trupului omenesc, mijloc puțin exploatat în teatrul nostru, creează, îndeosebi în jocul eroinei, *poezia atitudinilor*. Nastasia — inundată de fericire — întinsă în brațele lui Luca, făcînd din macat pajiște și din odaie luminiș cu mierle și adieri ; sau lipită de perete, lîngă fereastră, cu mîinile sprijinite pe nădejdi și ochii purtați de visuri ; alteori, ghemuită pe trepte lîngă ușă, în negru, răsucind arcul durerii pînă ce acesta se va rupe țîșnind în răzbunare ; sau îngenunchiată, cu brațele aninate și bălăngănite în golul lăsat de moartea lui Luca, iată atîtea atitudini care au mijlocit o emoție dificilă, cinstind viziunea autorului, saturată de forța expresivă a acestor atitudini, în înseși indicațiile din text. De cîte ori expresia tînjește după tragic, limbajul atitudinii își dovedește necesitatea.

*

Rareori ne-a fost dat să ascultăm o muzică mai bine acordată cu ritmul interior al personajelor, ducîndu-le mai departe trăirea, dialogînd cu ea. Relieful tragicomic obținut n-a sfîșiat nici o clipă — cu trivială insolență — viața eroilor, ci a apărut ca glasul contrapunctic al propriilor lor contradicții. Marșul funebru, de pildă, atingea o frumusețe tragică în acest dialog cu eroina. S-a realizat într-adevăr acea „plastică psihologică", de care vorbește autorul, *pitorescul* ei neîmpiedicînd nici o clipă supremația dramaticului. La bunul gust al intervențiilor și al dozajului conceput, a contribuit și o excelentă execuție, cu care iarăși nu prea sîntem obișnuiți.

*

Îndepărtînd pitorescul — fără să vrea să-l nege — decoratorul (Tody Constantinescu) a folosit o simplificare a cadrului, care concentra drama, lăsînd atenția solicitată de fluxul lăuntric al eroilor. Dar rolul decorului nu se reducea numai la un sobru și discret fundal al dramei, ci țintea s-o alimenteze activ prin potențarea simbolică a unor elemente. Astfel, deasupra întregii drame, atîrna un cer vast și dens, zăvorît în uniformitatea lui, pe care sclipea făgăduiala rece a cîtorva stele. O fîșie incertă despărțea, ca un orizont înalt, pereții camerei, de cerul albastru, legînd personajele de univers. Sub această cupolă, meschinăria morală și eroismul patetic își lărgeau semnificațiile tragice, așa cum statuile grecești cîștigă o aptitudine de zbor, așezate pe soclul albastru al Mediteranei.

Cum, în legătură cu acest decor, s-au emis unele obiecții de pe poziții conservatoare — ca să nu spunem conformiste — și cum aceste obiecții au căpătat ulterior și o fundare

www.cimec.ro

principială într-una din cronicile dramatice apărute în „Contemporanul", sub semnătura acad. prof. Tudor Vianu, ni se pare necesară o lămurire.

Comentînd decorul respectiv, Tudor Vianu se declara de acord cu „potențarea simbolică în artă", dar cerea simbolului artistic „să se degajeze din datele percepției reale, nu să li se adauge în chip arbitrar". Cine n-ar recunoaște în această frază o admirabilă definire a realismului poetic în opoziție cu formalismul? Dar odată acest principiu enunțat, urmează o judecată: „Îmi place să văd cerul înstelat, străjuind sumbra dramă din locuința domnișoarei Nastasia, dar nu să-l văd prin tavan".

Colea Răutu (Ion Sorcovă) și N. Sireteanu (Vulpașin)

Mărturisesc fără înconjur, cu toată afecțiunea unui adolescent întîrziat față de un dascăl de înaltă cultură și inimă aleasă, că nu mai înțeleg nimic. De cînd lumea, lungiți în pat și privind în tavan, spre deosebire de restul oamenilor care văd numai tavanul, poeții dialoghează cu stelele (sîntem departe de miliardarii care au nevoie de tavane rulante ca să privească la stele). Sărmanului Dionis îi ajungea „o țigară" ca să „împle norii de zăpadă cu himere!"

Oare, „himerele" se degajă din percepția reală a fumului de țigară, sau se adaugă arbitrar?

Oare, cerul înstelat de deasupra sumbrei drame din locuința domnișoarei Nastasia nu se degajă din „datele percepției reale"? Oare, nu e el „potențarea simbolică" a acelei posibilități de „evadare" de sub chepengul moral al mahalalei? Evadare, pe care Nastasia o percepe atît de real, încît *moare* cînd această evadare nu mai e posibilă.

Acest cer prelungește mahalaua spre „lumea" visată de Nastasia; în luciul acelor stele se pot oglindi, o clipă, niște nădejdi, se poate măcar agăța un oftat. Și în același timp acest cer, incert în făgăduiala lui, interogativ în tăcerea lui, nu e și potențare simbolică a fenomenului înrudit cu *indiferența* aceleiași lumi? Iată cum apare el ca potențare a dilemei tragice, a nervului actului dramatic însuși. Prin acest cer se închide circuitul eroinei pe traiectoria suișului și a coborîșului.

În schimb, cerul văzut „pe deasupra acoperișului" casei s-ar mai înălța oare „din datele percepției reale" ale mahalalei *morale?* Sau nu cumva s-ar „chirci" din datele percepției reale ale unei mahalale edilitare, geofizice?

Altfel, unde ar mai fi diferența dintre realism și naturalism? Percepție reală, desigur, dar percepție reală nu a unor obiecte fotografice, ci a *semnificațiilor umane.* Un decor nu e un spațiu natural în care circulă persoane fizice, ci e un spațiu *convențional* — loc al acțiunii dramatice; un decor exprimă personajul — adică o *ficțiune artistică* — nu un locatar; un decor este un complice al actului dramatic, nu cadrul cotidian al întîmplărilor de reportaj.

Decorul trebuie să pornească de la perceperea reală, dar a cărei realități? Cea a dramei, fără doar și poate. Iar nu cea a anecdotei. Simbolul artistic nu poate fi pus direct în legătură cu realitatea concretă fizică a vieții, ci el poate reflecta direct doar realitatea semnificativă a vieții, pe care o potențează. Tot așa, „cerul înstelat" — ca simbol artistic

www.cimec.ro

— reflectă și potențează nevoia morală de evadare, iar nu elementele vieții anecdotice care există doar ca o canava, ca o schelă pentru desfășurarea actului dramatic. Altfel, ne-am putea întreba la ce ar mai folosi o convenție teatrală limitată la simpla descriere a realității ! Ni s-ar părea că-i nedreptățim virtuțile pe care și le-a dovedit de-a lungul multor secole de existență.

Dan NASTA

Un spectacol interesant

Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R.-Giulești, *Domnișoara Nastasia* a avut un caracter orchestral. O seamă de personaje, care — în economia piesei — nu contribuiau atît la acțiune, cît la atmosferă, au fost lăsate în spectacol să-și cînte melodia proprie, să se distingă, să culmineze și să se piardă apoi în tonalitatea generală a dramei. Modul în care aceste motive de planul al doilea au fost puse în lumină, valorificarea capacității lor de a seconda dialectica tragică a celor doi eroi principali, iată meritul spectacolului regizat de Horea Popescu. Potențînd aceste elemente complementare ale dramei, regizorul n-a făcut altceva decît a interpretat artistic textul lui G. M. Zamfirescu. Comportamentul oscilant al lui Ion Sorcovă, vulgaritatea celor două „fete" din mahalaua Veseliei, atmosfera cîrciumii și galeria de tipuri gorkiene, momentul înmormîntării lui Luca sau prezența pură a micului Luca Lacrimă, toate acestea sînt, desigur, indicate de către autor. Dar complexiunea de caracter a bătrînului, cu mari pauze de zbucium și cu izbucniri de revoltă frîntă imediat ; îngroșarea ușor naturalistă a siluetelor Paraschivei și Niculinei ; ritmul bine dozat al episodului din cîrciumă, îndelung sprijinit pe durata unei romanțe interpretate la modul vulgar și apoi precipitat în încăierare și patos ; străpungerea durerii Nastasiei de acordurile unui marș funebru cu tempo de vals ; în fine, exploatarea cu măsură a apariției serafice a copilului Luca — toate acestea aparțin regizorului. Dacă nu numai odată naturalismul s-a făcut simțit, el n-a fost totuși mai mult decît un pigment. Rezolvarea întregului spectacol ca un joc dramatic de contraste, izbitor la prima vedere, este conformă cu antinomiile de caracter ale eroilor principali : să nu uităm că în Nastasia se amestecă aspirația spre lumină și capacitatea de a urî, gingășia și voința fermă, brutalitatea și duioșia, iar în Vulpașin tentația criminală a puterii și voluptatea supunerii prin iubire.

Aceeași preferință pentru virtutea contrastelor s-a văzut în decorurile lui Tody Constantinescu. Mobilierul corect, aproape inexpresiv, al interioarelor și-a găsit un sugestiv complement artistic în patrulaterul deformat al ușii sau în perspectiva cerului, deschisă prin tavan. Oare, camera goală a lui Luca, în mijlocul căreia Nastasia se frînge ca un nufăr negru, nu sugerează pustiul din sufletul ei, deopotrivă rănit de sunetele fanfarei și de prezența țipător colorată a celor două „fete" ? Scenograful ni s-a părut mai puțin consecvent la exterioare. Omorîrea lui Luca are ca fundal plastic o grupare de muchii de case, cu suprafețe de lumină și umbră, în care geometrismul indică o tendință contrară stilului general al spectacolului.

O bună distribuție întregește valoarea acestui spectacol. În Nastasia, Marga Anghelescu a fost vibrantă : vocea gravă, învăluită și sugrumată în gît, lipsa de tranziție între stările nostalgice și cele tumultuoase, plastica mișcării, toate au definit un temperament complex și puternic. (Rolul a fost dublat de Ileana Codarcea).

Colea Răutu și N. Sireteanu au ilustrat contradicțiile de caracter ale personajelor interpretate : intransigența morală și neputința lui Ion Sorcovă, brutalitatea necruțătoare și gingășia iubirii lui Vulpașin. Dar în timp ce primul a umplut spațiul dintre cele două extreme cu o serie de date intermediare, al doilea a apăsat pe clapele de margine ale registrului său interior.

www.cimec.ro

Remarcabile, prin vulgaritate și perfidie și, respectiv, prin locvacitate și ipocrizie, au fost Paraschiva (Astra Dan), Niculina (Maria Georgescu-Pătrașcu) și Vecina (Nelly Nicolau-Ștefănescu).

La crearea atmosferei de mahala — promiscuitate morală, străbătută de mari strigăte de durere — au contribuit, în egală măsură, interpreții unor roluri secundare, ale căror siluete, bine diferențiate, s-au impus. Astfel, ne-au plăcut: Traian Dănceanu, în Ionel, pentru trecerea de la comportamentul cinic față de Niculina, la respectul paralizant în fața Nastasiei; Stelian Mihăilescu, în Omul necăjit, pentru patosul suferinței sale, deși accentele lui au fost ușor melodramatice; Eugen Ionescu, în Cîrciumarul, siluetă reprezentativă, ca și cea a Cerșetorului interpretat cu multă discreție de Ernest Maftei.

Orchestrarea acestor elemente a dus la realizarea pe scenă a peisajului literar al lui G. M. Zamfirescu, în care pitorescul mahalalei nu rămîne la datele exterioare, ci sondează adîncimile psihologice.

Florian POTRA

www.cimec.ro

Consfătuirea oamenilor de teatru

Ecou întîrziat sau repetare a unor probleme cunoscute, această consemnare a discuțiilor purtate în zilele de 15—18 ianuarie 1957 în cadrul Consfătuirii oamenilor de teatru *își găsește, totuși, oportunitatea în interesul lor permanent, în trăinicia opiniilor exprimate, în seriozitatea comunicării unor experiențe și observații de cele mai multe ori substanțiale pentru dezvoltarea teatrului romînesc. Intervențiile numeroșilor vorbitori au avut ca bază de plecare un referat fundamental, bilanțul mai mult sau mai puțin exhaustiv al Direcției Generale a Teatrelor din Ministerul Culturii (Ion Florea), și o dizertație cu caracter teoretic și programatic a cenaclului tinerilor regizori „Victor Ion Popa" (Dan Nasta). Amîndouă aceste materiale au fost redactate și susținute la un nivel ridicat, oferind dezbaterilor un teren de desfășurare cuprinzător și pe multe planuri.*

Cuvîntul de deschidere a lucrărilor acestei Consfătuiri *a fost pronunțat de Ion Pas, prim-locțiitor al ministrului Culturii, care a făcut o succintă analiză a condițiilor politice interne și externe în care s-au desfășurat dezbaterile, anunțînd totodată cîteva realizări fundamentale relative la dezvoltarea teatrului nostru. Vorbitorul a arătat printre altele :*

Înainte de a intra în ordinea de zi a conferinței, dați-mi voie să fiu interpretul sentimentelor dv. și ale tuturor celor care i-au prețuit și iubit, exprimînd adînca părere de rău pentru pierderile pe care teatrul romînesc le-a suferit în intervalul de la ultima noastră Consfătuire și pînă astăzi, în persoana artistei poporului Maria Filotti, a artistului emerit Ion Talianu, a artiștilor Natalița Pavelescu, Dinu Macedonschi, Mișu Ștefănescu, Titus Protopopescu, Titi Botez. Memoriei lor se cuvine să-i dăruim un omagiu respectuos și să-i consacrăm cîteva clipe de reculegere. *(Adunarea a ținut un moment de reculegere.)*

Nu voi intra în conținutul referatului Direcției Generale a Teatrelor. Ceea ce aș ține să adaug în completarea laturii lui informative este că acțiunea de construire, mai bine-zis de reconstruire a Teatrului Național din București, distrus de bandiții naziști, a devenit un fapt consacrat printr-o Hotărîre a Consiliului de Miniștri. Așezămîntul nostru de cultură și de artă îl vom avea iarăși, mai frumos decît a fost și acolo unde a fost. Aș ține să mai adaug, în legătură cu problemele care au fost ridicate la Consfătuirea precedentă, că Legea Pensiilor a devenit o realitate, că Legea Teatrelor a fost alcătuită, cu consultarea celor mai îndreptățiți — prin competență — oameni de teatru și că va deveni și ea un fapt îndeplinit în cursul acestui an. Tot în cursul acestui an, desigur, odată cu deschiderea viitoarei stagiuni, o realitate va deveni — prin sprijinul pe care ni-l dă Sfatul Popular al Capitalei — Muzeul Teatrului Romînesc.

www.cimec.ro

Dată fiind însemnătatea lucrărilor Consfătuirii, *revista noastră face loc principalelor intervenţii, începînd cu referatele de bază. Dezbaterile şi concluziile îşi vor găsi loc în caietul următor al revistei. Numărul restrîns de pagini de care dispunem nu ne îngăduie reproducerea integrală a tuturor materialelor, aşa că ne vom limita la extrase din pasajele lor esenţiale.*

Referatul Direcţiei Generale a Teatrelor

Referentul şi-a început expunerea printr-un tur de orizont asupra condiţiilor politice din anul care s-a scurs şi din momentul actual.

Trecînd apoi la viaţa teatrală, obiectul referatului, vorbitorul a făcut o amplă analiză, oprindu-se asupra fiecărui aspect din activitatea teatrală, arătînd progresul realizat, semnalînd lipsurile ce mai stăruie, greşelile şi soluţiile ce se impun, precum şi evenimentele teatrale de seamă ale anului.

Primul punct asupra căruia referentul s-a oprit spre a-l analiza pe îndelete a fost repertoriul, problemă vitală a teatrului nostru, care— cu toate progresele realizate — continuă să nu primească încă atenţia cuvenită.

Problemele repertoriului

O confruntare sumară a repertoriului de azi cu acela al anilor trecuţi demonstrează că în acest sector sîntem în progres.

Anul trecut constatam că numărul pieselor noi originale, înscrise în repertoriu, a crescut simţitor faţă de anii precedenţi. Noi lucrări dramatice au fost înscrise şi în repertoriul stagiunii actuale, tratînd o tematică variată, inspirată în cea mai mare parte din actualitate. Nume noi de autori dramatici vin mereu să se adauge numelor consacrate, lărgind frontul dramaturgiei romîneşti şi întărind posibilitatea unei mai exigente selecţii şi a unei întreceri cu adevărat creatoare pentru atingerea unor valori superioare.

Credem că putem socoti depăşită faza critică a dramaturgiei noastre din anii trecuţi, cînd aceleaşi 2—3 piese originale trebuiau să fie jucate de toate teatrele, în lipsa altora.

Îmbucurător este faptul că scriitorii au început să se apropie de problemele sufleteşti ale omului contemporan într-un mod mai direct, cu o mai mare încredere, ceea ce dă pieselor o mai mare putere de convingere şi de emoţionare a publicului. Citäm dintre piesele de succes de anul trecut: *Familia Kovaci, Preludiu, Trei generaţii, Zile obişnuite, Nota zero la purtare, Impărăţiţa lui Machidon* etc.

Debuturi promiţătoare au dovedit talentul unor tineri ca Al. Mirodan, Ana Novac, Maria Földes, Carol Balla, T. Bușecan şi alţii.

Că nu toate piesele jucate au o valoare artistică corespunzătoare tuturor exigenţelor, e adevărat.

E adevărat, de asemenea, că nici prin tematica sa generală creaţia dramatică actuală nu corespunde încă dorinţei fierbinţi a publicului larg de a simţi inima teatrului bătînd lîngă a sa, prin înfăţişarea problemelor pasionante ale conştiinţei omului contemporan, clăditor al unei noi societăţi. Spectatorul înaintat de azi, el însuşi erou al unei mari epopei moderne a omului, nu se poate mulţumi cu măruntele conflicte conjugale, cu micile drame de interes cotidian, în care se complac în ultima vreme unii dramaturgi, atunci cînd nu evadează în trecutul istoric. El aşteaptă încă să i se înfăţişeze pe scenă momente emoţionante din marele conflict al zilelor noastre, în care se înfruntă două lumi: cea a trecutului cu cea a viitorului.

www.cimec.ro

Este aici o vină, în primul rînd, a dramaturgilor noştri, dar, în acelaşi timp, şi a teatrelor şi a Direcţiei Teatrelor din Ministerul Culturii, care n-au ştiut să-i mobilizeze şi să-i înflăcăreze pe scriitori spre aceste teme majore ale zilelor noastre.

Dar problema creaţiei dramatice contemporane — prin complexitatea aspectelor ei — cere o dezbatere temeinică, separată, pe care ne propunem să o organizăm în colaborare cu Uniunea Scriitorilor şi cu participarea dv. în viitorul apropiat.

Remarcăm progresul realizat în direcţia reconsiderării unor opere dramatice, fie clasice, fie scrise în perioada dintre cele două războaie. S-a vînturat într-o vreme ideea că dramaturgia noastră este săracă şi că teatrul nostru nu prea are ce alege din tot ce s-a scris în trecut. Eroare provenită din ignoranţă şi din îngusta şi dogmatica interpretare a problemei moştenirii culturale. Există în dramaturgia noastră trecută opere valoroase, scrise de dramaturgi talentaţi, al căror suflet a vibrat la durerile omului strivit de povara unei orînduiri nedrepte. Aceste opere fac parte din patrimoniul cultural al poporului nostru şi ar fi nedrept ca ele să fie ţinute mai departe sub obroc. De acest tezaur ne apropiem cu grijă, pentru a alege ceea ce este cu adevărat valoros, ceea ce poate contribui la educarea morală, cetăţenească, estetică a spectatorilor de azi.

Primii paşi s-au făcut, introducîndu-se în repertoriu piese de Victor Ion Popa *(Take, Ianke şi Cadîr, Războinarea suflerului)*; L. Rebreanu *(Plicul)*; Mihail Sebastian *(Steaua fără nume, Jocul de-a vacanţa)*; G. M. Zamfirescu *(Domnişoara Nastasia)*; Gh. Ciprian *(Omul cu mîrţoaga)* etc. Din valoroasa operă a acad. Camil Petrescu a fost înscrisă *Suflete tari* la Teatrul Tineretului şi regretăm că alte piese ca, de pildă, *Jocul ielelor* (tot de Camil Petrescu), sau *Michel Angelo* a lui Al. Kiriţescu n-au găsit încă iniţiativa curajoasă a unor teatre care să întreprindă punerea lor în scenă. Acelaşi lucru îl putem spune despre unele piese ale lui M. Sorbul.

Varietatea repertoriului actual s-a realizat şi prin mai larga programare a dramaturgiei universale, clasice şi contemporane. Alături de piesele, mai numeroase decît în alţi ani, din dramaturgia sovietică şi a ţărilor de democraţie populară, din care citäm: *O chestiune personală* de Stein; *Într-un ceas bun* de Rozov; *Tragedia optimistă* de Vîşnevski; *Uliţa fericirii* de Prinţev; *Uraganul* de Bill Beloţerkovski; *Mama Curaj* de Bertolt Brecht; *Morala d-nei Dulska* de Gabriela Zapolska; *Cavalerul fără grai* de Heltai Jenö. au fost înscrise în repertoriu piese ca *Montserrat* de Robles; *Nekrasov* de Jean Paul Sartre; *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller; piesele lui Eduardo de Filippo, *Ale dracului fantome* şi *Minciuna are picioare lungi*; piesa *Copacii mor în picioare* de Alejandro Cassona; *Pasărea albastră* de Maeterlinck, precum şi un număr însemnat din piesele lui Bernard Shaw şi Oscar Wilde, a căror comemorare a prilejuit o mai atentă examinare a operelor lor. Studiul pieselor străine continuă. Sînt în curs de traducere, sau gata traduse, piese prevăzute pentru repertoriul viitor.

Raportorul s-a oprit apoi asupra problemei alcătuirii repertoriului, analizînd situaţia în ceasul de faţă, după ce s-a acordat conducerii teatrelor libertate de iniţiativă şi o răspundere sporită în această privinţă. D-sa a spus printre altele:

În timp ce la unele teatre conducerile, sprijinite de consiliile artistice, au dovedit suficientă maturitate pentru a-şi alcătui repertorii interesante, bine echilibrate, capabile a răspunde şi necesităţilor politice, şi exigenţelor publicului, şi intereselor colectivului, la destul de multe teatre această maturitate a lipsit. Lărgirea repertoriului a fost înţeleasă de către unii directori de teatru drept o abdicare de la principialitate, de la fermitate ideologică. În ciuda faptului că numărul pieselor originale reprezentabile a crescut în ultima vreme (numai în această stagiune au fost recomandate teatrelor 15 piese noi), mulţi directori de teatru au căutat să evite înscrierea acestora în repertoriu, programînd îndeosebi piese străine şi, mai ales, dintre cele depărtate de contemporaneitate. Exemplele sînt prea numeroase pentru a putea fi citate fără a nedreptăţi pe nimeni prin omisiune.

www.cimec.ro

După ce a dat pilde concrete în această privință, raportorul a continuat :

Se petrece un lucru îngrijorător, pe care nu reușim să ni-l explicăm îndeajuns. Pentru ce militäm noi ? Pentru un repertoriu bogat, plin de idei înălțătoare, care să miște inimile spectatorilor, să-i facă să gîndească mai adînc asupra vieții — să o cuprindă în toată multiplicitatea aspectelor ei — și să fie astfel mai înarmați pentru viață.

Noi luptăm pentru un repertoriu care să servească împlinirii idealului nostru : construirea socialismului.

Puterea imensă de influențare asupra maselor, prin capacitatea de a crea pe scenă iluzia vieții, îi conferă totodată teatrului și însemnătatea sa socială, funcția sa educativă. Nu e o vorbă goală această funcție educativă, și ea n-a fost decretată printr-un ordin al Ministerului Culturii. Încă de la originea sa, teatrul a fost destinat poporului, care de altfel l-a și creat pentru a combate relele existente în lume și a glorifica înaltele virtuți ale omului.

În zilele noastre și în țara noastră, teatrul este chemat să îndeplinească aceeași nobilă misiune, pe care o deține de veacuri. El trebuie să contribuie la educarea omului de azi, care construiește o societate nouă, pe care istoria n-a cunoscut-o pînă la noi. Cum, prin ce mijloace vom reuși să ne îndeplinim misiunea ? Piesele scrise în trecut de pe poziții avansate oglindesc lupta omului în trecut pentru fericire, în condițiile societății bazate pe exploatare. Asemenea piese fac parte din tezaurul cultural al omenirii și trebuie jucate de teatrele noastre ; dar despre lupta omului de azi pentru desăvîrșirea societății noi, pentru înlăturarea urmelor adînci ale trecutului, pentru clădirea viitorului, îi pot vorbi publicului în mod eficient piesele scrise azi, de pe pozițiile omului contemporan. Atunci, de ce să le ocolim ?

Slăbiciunile încă persistente în dramaturgia noastră contemporană nu pot fi folosite ca argumente pentru a explica absența de la datorie a unor directori de teatru.

Niciodată, de cînd există teatru, nu s-au jucat numai capodopere. Și teatrul din lumea întreagă nu și-a întrerupt niciodată activitatea, din pricina absenței unui Shakespeare contemporan. Trebuie să ne gîndim că, alături de Shakespeare, Beaumarchais, Schiller, Lope de Vega sau Calderon, Molière, Ibsen, Bernard Shaw, au fost jucați la vremea lor sute de alți autori, de care nu ne mai amintim azi decît în treacăt sau deloc, dar care au pregătit terenul pentru apariția marilor genii ale dramaturgiei mondiale.

În afara impermeabilității față de piesele originale, pe care adesea le resping înainte chiar de a le fi citit, directorii teatrelor manifestă un fenomen ciudat de mimetism în problema chiar a repertoriului străin. Este suficient să se audă despre succesul unei piese la un teatru, ca alte zece să o propună în repertoriul lor. Uneori se răspîndește un soi de zvon misterios despre o piesă formidabilă, și unii directori o și înscriu în repertoriu, fără să o cunoască. În schimb, greu îl convingi pe un director să citească o piesă despre care n-a auzit nimic la colțul străzii, și mai greu încă se hotărăște să treacă Rubiconul înaintea altora, înscriind-o în repertoriu. E mai ușor să umbli pe cărări bătute, nu ? Nu te paște nici un pericol, dar nici gloria nu-ți zîmbește.

Deși sînt multe semne pozitive în repertoriul anului 1956 și în cel actual, trebuie să atragem atenția conducerilor teatrelor, secretariatelor literare și consiliilor artistice că lipsurile în ceea ce privește promovarea pieselor originale nu mai pot fi tolerate.

Arta spectacolului

N-am putea spune că în acest an teatral — față de cerințele și posibilitățile noastre — au apărut multe spectacole originale, care să pună probleme cu îndrăzneală, să releve o concepție nouă, o încercare de a rezolva într-un fel nou probleme cunoscute, spectacole care să zguduie opinia publică și să dea loc la discuții multă vreme după apa-

www.cimec.ro

riția lor. Se cuvine însă a cita cîteva din cele mai interesante, care constituie puncte înaintate ale mișcării noastre teatrale actuale : *Apus de soare*, pus în scenă de M. Sadova și M. Zirra ; *O chestiune personală*, pus în scenă de Sică Alexandrescu ; *Ziariștii*, pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul Național „I. L. Caragiale" ; *Trei generații*, pus în scenă de W. Siegfried și *Răzvan și Vidra*, pus în scenă de Ion Olteanu la Teatrul Municipal ; *Preludiu*, în regia lui Crin Teodorescu la Galați ; *Într-un ceas bun*, în regia lui Călin Florian la Cluj ; *Citadela sfărîmată*, pus în scenă de Ladislau Gróf de la Oradea ; *Învățătoarea*, în regia lui N. Tompa la Tg. Mureș ; *Vrăjitoarele din Salem*, pus în scenă de Sorana Coroamă la Teatrul „Nottara" ; *Zile obișnuite*, pus în scenă de G. Harag la Baia Mare ; *Domnișoara Nastasia*, realizat de Horea Popescu la Teatrul C.F.R. Giulești. Toate acestea dovedesc că în teatrul nostru lucrează regizori interesanți și actori de mare talent, cu care teatrul din R.P.R. poate atinge mari performanțe artistice. Regretabil este însă faptul că aceste spectacole bune constituie încă numai niște accidente fericite, pete de culoare pe harta destul de uniformă a spectacolelor „de serie".

Desigur, nu putem avea pretenția absurdă de a ridica peste noapte, cu o baghetă magică, nivelul general al teatrului și nici de a-i ordona printr-un decret să facă un salt calitativ. Sîntem convinși însă că se poate realiza mult mai mult cu forțele artistice de care dispunem.

În urma semnalelor de alarmă — care au răsunat la consfătuirea de anul trecut — cu privire la rămînerea în urmă a regiei, au pornit în presă dezbateri asupra acestei probleme, în cadrul cărora și-au spus cuvîntul un număr de regizori tineri și vîrstnici.

S-au discutat diferite metode de lucru ale regizorilor, pledîndu-se pentru metodele științifice, combătîndu-se empirismul, ca și despotismul unor regizori.

Vom face numai unele aprecieri asupra discuțiilor purtate pînă acum, încercînd să aducem un punct de vedere, fără pretenția de a fi conclusiv, în problema discutată.

Desigur că nimeni nu se aștepta ca problema regiei romînești să fie rezolvată complet prin dezbaterea ei publică. Și nici ca unul sau altul dintre participanții la dezbateri să epuizeze problema sub toate aspectele ei, într-un mod absolut obiectiv. Fiecare luare de cuvînt a oglindit, de fapt, personalitatea autorului ei, poziția sa față de fenomenul teatral actual, gusturile și înclinațiile sale, capacitatea sa de a pătrunde în esența problemelor.

Pozitiv este însuși faptul inițierii acestor dezbateri. Pentru prima oară, regizorii au discutat în public, într-un schimb deschis de opinii, problemele artei lor.

Dar discuțiile au avut un caracter prea general, menținîndu-se adesea, cu unele excepții, în sfera teoretizărilor abstracte.

În ceea ce privește disputa între regizorul-artist și regizorul-meșteșugar, optăm pentru cel dintîi, completat cu cel de al doilea. Nu ne putem imagina un adevărat artist, care să nu posede în toate tainele meșteșugul artei sale. Ar cădea în cel mai cras diletantism.

Socotim că un bun regizor este acela care întrunește calitățile unui creator de artă, cu acelea ale unui pedagog, ale unui organizator, ale unui animator însuflețit de idei generoase. Regizorul creează pentru oameni, cu oameni. El trebuie să aibă totdeauna în vedere acești doi poli ai artei sale : oamenii cărora li se adresează (publicul) și oamenii cu care lucrează (actorul, pictorul și toți ceilalți colaboratori ai spectacolului).

După ce a subliniat importanța dezbaterilor din presă în legătură cu problemele regiei, raportorul a ținut să releve însă o altă stare de fapt ce s-a ivit :

De cînd au început discuțiile despre regie, ale cărei deficiențe au fost scoase la iveală în vederea îndreptării lor, s-a creat în rîndurile multor actori o plăcută stare de autoliniștire. Dacă un spectacol nu reușește, regizorul e de vină. Dacă actorul nu știe rolul, dacă actorul are dicțiune proastă, dacă actorul n-a realizat decît o umbră a personajului, fără a pătrunde în fondul său sufletesc, de vină este regizorul.

www.cimec.ro

Cel mai mare regizor din lume nu poate face nimic dacă actorii nu-i dau concursul.

La capitolul actorie, raportorul a arătat o atenție deosebită problemei creșterii de noi cadre, spunînd printre altele :

Actorii tineri ridică permanent problema folosirii tinerei generații în roluri importante, pe măsura talentului lor.

În ultimii ani au fost promovate și recunoscute oficial numeroase elemente valoroase din rîndurile tineretului, ca : Florin Vasiliu, V. Nițulescu, Dukasz Ana, Matei Alexandru, Lohinszky Loránd, Olga Tudorache, Benedict Dabija, Csorba Andrei, Gh. Ghițulescu, C. Codrescu, Csiki Andras, Lia König Stolper, Erdös Irma, Krasnai Paula, Marga Butuc, Ion Pavelescu, Aurel Giurumia, Eva Pătrășcanu, Elena Sereda, Coca Andronescu, Gerda Roth, Cristina Tacoi, Liliana Țicău, Orosz Luiza, Zighi Munte, Iurie Darie, Cioranu Aurel, Horváth Bella, Ion Ciprian, Matei Gheorghiu, Elkeș Emma și încă mulți alții care au jucat în roluri însemnate și au dovedit mari posibilități de afirmare. Niciodată nu a fost în teatrul nostru o asemenea altoire masivă de forțe tinere, viguroase, pe trunchiul puternic al teatrului romînesc.

Tot atît de evident este însă și faptul că de multe ori numărul tinerilor întrece necesitățile artistice ale teatrelor și acest lucru este în special valabil pentru București. Dar deși multor tineri li s-a propus să plece la teatrele din regiuni, unde ar avea certe posibilități de afirmare, așa cum au dovedit-o numeroasele manifestări ale tineretului talentat al teatrelor din regiuni, răspunsul lor a fost același, fără vreo variantă care să-i schimbe conținutul : „Mai bine să nu fac nimic, dar să fiu în București".

Asemenea atitudine e departe de a demonstra pasiunea creatoare dezinteresată și nobila aspirație spre misiunea înaltă de slujitor al poporului, care caracterizează pe adevărații artiști.

Pentru stimularea procesului de creștere a tineretului, Ministerul Culturii organizează unele manifestări cu caracter larg, care cuprind colectivele teatrelor din țară. O asemenea manifestare va fi cel de al doilea concurs pe țară al tinerilor artiști din teatrele dramatice, a cărui finală va avea loc în luna mai a.c. la București.

Asemenea concursuri — pe care vrem să le organizăm cu regularitate din doi în doi ani — vor constitui, fără îndoială, posibilități de afirmare a capacităților creatoare ale tinerilor.

Scenografia

Foarte des se întîlnesc în spectacolele noastre decoruri inexpresive, cei trei pereți încheiați în unghiuri drepte cu tavanul respectiv reprezentînd un interior care poate circula de la o piesă la alta fără nici o modificare, sau diverse reproduceri ale unor cărți poștale ilustrate. Copia plată a realității se substituie cu dezinvoltură expresiei artistice a acesteia, imaginii plastice sugestive. Există o poezie a picturii, care în pictura de teatru este în mod deosebit necesară, pentru armonizarea ei cu poezia textului dramatic. Această poezie lipsește în decorurile care mutilează de fapt realitatea, pretinzînd că o redau în toate amănuntele ei.

E adevărat că în ultima vreme au început să se ivească semnele unei însănătoșiri și în această direcție. Nu numai luările de cuvînt în paginile revistei „Teatrul" oglindesc preocupările unor pictori scenografi de a ieși din uniformitatea anonimă, căutînd căile „reteatralizării decorurilor", ci chiar unele rezultate ale căutărilor.

www.cimec.ro

Raportorul a trecut în revistă apoi problemele de ordin organizatoric-administrativ ale teatrului, şi în lumina faptelor concrete a analizat situaţia, după care s-a oprit la problemele criticii teatrale:

Condeie încercate au început să se ocupe de la o vreme de mişcarea noastră teatrală şi nu e deloc neglijabil că numele lui Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Tudor Vianu, G. Călinescu se întîlnesc atît de des în presă, în legătură cu unele probleme ale teatrului romînesc.

Revista „Teatrul", prin caracterul său de specialitate, aduce o contribuţie preţioasă la înţelegerea mai adîncă a fenomenului teatral din ţara noastră. Îi reproşăm însă o anumită tendinţă spre academism, care o îndepărtează de dezbaterea pasionată şi eficientă a celor mai arzătoare probleme ale teatrului contemporan.

Socotim că sîntem încă departe de a avea o critică de teatru eficientă prin principialitatea şi competenţa ei.

Majoritatea cronicilor la spectacole, de pildă, care apar în diverse organe de presă, continuă să se ocupe pe trei sferturi de opera dramatică şi să expedieze apoi spectacolul prin cîteva aprecieri fugitive, de un caracter impresionist evident. Caracterul total subiectiv al unor cronici se vădeşte în contradicţiile flagrante care se ivesc între două cronici ale aceluiaşi spectacol.

Credem că o critică utilă trebuie făcută cu căldură, într-un limbaj decent, astfel încît să nu jignească sensibilitatea artistului criticat, dar în acelaşi timp cu toată seriozitatea, fără a căuta să se menajeze susceptibilitatea şi poziţia unor personalităţi „consacrate".

Fără o critică principială, pătrunsă de conştiinţa responsabilităţii ei, şi în deplină stăpînire a instrumentelor ei de activitate, mişcarea noastră teatrală va fi lipsită de posibilitatea generalizării unor experienţe, a valorificării unor realizări, a combaterii unor lipsuri generale.

Principii călăuzitoare

Documentele Congresului al XX-lea al P.C.U.S., precum şi acelea privitoare la cultul personalităţii şi lupta pentru lichidarea urmărilor sale au stîrnit — cum era şi firesc — discuţii pasionate şi mari frămîntări în rîndurile tuturor oamenilor pe care problemele epocii noastre nu-i lasă indiferenţi. Numai conştiinţa deplină a forţei sale — bazată pe justeţea principiilor sale şi pe încrederea profundă a poporului — a putut da Partidului Comunist al Uniunii Sovietice curajul de a dezvălui public greşelile săvîrşite în trecut şi de a porni la lichidarea lor, la restabilirea normelor leniniste ale vieţii de partid şi de stat.

Caracterul profund partinic al luptei care se duce azi în Uniunea Sovietică — pentru restabilirea normelor leniniste, pentru combaterea dogmatismului, împotriva unor teze eronate şi a unor dramaturgi antiistorici — nu poate fi pus la îndoială de nimeni. Dacă totuşi, în rîndurile unora dintre intelectuali evenimentele au stîrnit oarecare agitaţie, faptul se datoreşte desigur unei superficiale înţelegeri a sensului lor. Numai astfel a putut fi confundată de către unii înlăturarea unor dogme şi teze confuze, cu revizuirea însăşi a principiilor fundamentale ale ideologiei marxist-leniniste.

După cum se ştie, în ţara noastră, care construieşte socialismul, arta este un mijloc de educare a poporului.

Cei mai de seamă artişti ai ţării noastre, fie ei romîni sau aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare, şi-au pus talentul în slujba măreţului ideal al clădirii unei societăţi noi, fără clase, în care omul liber de orice exploatare să se bucure de rodul muncii lui.

www.cimec.ro

Realismul socialist — pe drumul căruia se dezvoltă arta noastră — nu s-a născut printr-un decret emis de organele de stat ale puterii socialiste. El a apărut cu mult înainte de naşterea primului stat socialist din lume, în condiţiile grele ale luptei clasei muncitoare împotriva regimului de asuprire feudalo-capitalist. Aşa cum romantismul a apărut cu mulţi ani înaintea teoreticienilor săi, ca rod al noilor relaţii sociale create prin ascensiunea burgheziei ; aşa cum clasicismul secolului al XVII-lea exista înaintea *Artei poetice* a lui Boileau, realismul socialist s-a născut ca o necesitate a epocii, din înseşi condiţiile sociale, din necesităţile spirituale ale clasei care-şi cerea dreptul la viaţă.

Departe de noi gîndul de a impune o formulă unică şi norme fixe de creaţie în artă. S-au făcut asemenea încercări greşite mai de mult şi nu vrem să le repetăm.

Fără a impune o uniformizare a stilurilor şi formelor, realismul socialist permite, dimpotrivă, o deplină înflorire a personalităţilor celor mai diverse, o multitudine de stiluri şi procedee artistice, îndreptate spre scopul slujirii înaltelor idealuri de libertate şi progres ale omenirii. Realismul socialist s-a impus de la sine ca un curent al epocii noastre, care cuprinde în sine pe toţi creatorii de artă realişti, însufleţiţi de ideile revoluţionare ale proletariatului internaţional.

Cum ar putea oare face abstracţie de acest curent al epocii noastre, artistul care şi-a pus în mod conştient talentul în slujba poporului ?

În teatrul nostru, realismul are vechi tradiţii. Chiar rădăcinile teatrului romînesc se află în lupta de eliberare naţională şi socială a poporului. Trunchiul viu al teatrului îl constituie generaţiile actorilor realişti, ai căror continuatori se află în fruntea teatrului nostru de azi. Dezvoltarea comediei în teatrul romînesc ţine tot de caracterul său esenţialmente realist.

Patosul revoluţionar al epocii noastre nu poate rămîne străin teatrului, care îşi înnoieşte şi-şi dezvoltă tradiţiile în contact cu spiritul nou al vremii. Realismul socialist a adus teatrului din R.P.R. acel curent de aer proaspăt, necesar vivificării întregului său organism. Putem nega, oare, că în ultimii ani am avut succese în această direcţie ?

Fără metodele specifice teatrului realist socialist n-ar fi fost posibile realizări cu care teatrul nostru se poate mîndri şi azi, ca de pildă : *Trenul blindat* la Teatrul Armatei ; *Liubov Iarovaia* la Teatrul Municipal ; *Făclia* la Tg. Mureş ; *Citadela sfărîmată* la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" etc.

S-au făcut greşeli, e adevărat. S-a socotit obligatorie folosirea sistemului lui Stanislavski, fără a se cunoaşte esenţa sistemului. În cercurile profesionale ale teatrelor, numite pompos „cercuri Stanislavski", se discutau unele fragmente disparate ale sistemului, într-o confuzie totală. Numele lui Stanislavski a devenit un fetiş, care pe unii i-a speriat, iar altora le-a deschis porţi fermecate. Termenii sistemului, pe care Stanislavski îi folosea cu grijă, atrăgînd mereu atenţia asupra caracterului lor convenţional, provizoriu, au devenit formule magice, sub care se ascundea ignoranţa. Şi astfel, duşmanul dogmelor, al formelor închistate şi al formulelor rigide a devenit el însuşi o dogmă, o frînă în dezvoltarea artei teatrale.

Considerăm greşită această înţelegere îngustă, ca şi aplicarea mecanică a sistemului lui Stanislavski, fără a se ţine seama de condiţiile specifice în care s-a dezvoltat şi se dezvoltă arta noastră teatrală. Considerăm greşită şi atitudinea contrară, de aruncare peste bord a sistemului, cînd ştiut este că valoarea sa a fost recunoscută de oameni de teatru din toată lumea, ca una din cele mai complete şi mai profunde sinteze ale experienţei scenice realiste. Este necesară însă o studiere temeinică, profundă a tuturor laturilor sale, într-un spirit creator, care să excludă orice urmă de dogmatism şi conformism placid.

Înţelegerea dogmatică a principiilor realismului socialist şi a esenţei sistemului lui Stanislavski este una din cauzele principale ale uniformităţii observate în ultimii ani în teatrul nostru. Dogmele au această calitate specifică, de a-i dezvăţa pe oameni să gîndească cu propriile mijloace şi de a-i face să se complacă într-un dulce şi comod conformism.

www.cimec.ro

Această plagă ucigătoare a elanului creator, conformismul, s-a încuibat atît de adînc în spiritul unora din slujitorii teatrului nostru, încît acum — cînd e în toi bătălia împotriva dogmatismului — ei așteaptă tot directive de sus, pentru a ști dacă au voie să îndrăznească și pînă unde anume.

Îndrăzniți! Căutați cu aprindere forme noi de expresie, mijloace noi de creație, căi noi de emoționare a publicului, căruia arta voastră i se adresează!

Nu uitați însă că îndrăzneala este justificată numai de țelul înalt în slujba căruia este pusă, slujirea poporului; că îndrăzneala ca scop în sine este sortită de la început eșecului, prin însăși respingerea ei de către masele de spectatori. Că la baza artei noastre stă ideologia clasei muncitoare, ideologia înaintată care conduce poporul în lupta sa pentru fericire. Că adevărata libertate a artistului se află tocmai în legătura sa strînsă cu viața, cu poporul, al cărui exponent este. Că fără asimilarea creatoare a experienței trecutului și fără perspectiva viitorului, fantezia își pierde aripile și rătăcește la întîmplare.

Să nu confundăm libertatea de creație cu liberalismul fără principii. Nu credem că răsturnarea însăși a principiilor călăuzitoare ale artei noastre îi poate aduce acesteia vreun bine. Lupta împotriva dogmatismului nu trebuie să deschidă porțile ideologiei burgheze, care e departe de a fi înfrîntă și care se strecoară ușor sub masca ipocrită a libertății absolute.

Confruntarea artei noastre cu arta altor țări are darul de a ne îmbogăți experiența, ne ajută să ne cunoaștem mai bine forțele și perspectivele. Călătoriile făcute dincolo de granițele țării noastre, printre care și o serie de țări din Apus, ne-au ajutat să vedem că arta progresistă are o sferă de manifestare mult mai largă. Există artiști care, fără a fi partizanii unei grupări politice, fac un serviciu obiectiv — prin arta lor realistă — forțelor înaintate ale lumii. Arta aceasta ne interesează pentru că ea aparține patrimoniului cultural al omenirii. Această experiență ne-o însușim.

Jucăm piesele dramaturgilor din toate țările lumii, în măsura în care ele transmit spectatorilor noștri adevărul despre lume, despre societate, despre om.

Cît despre arta antipopulară, antiumană, produsă de slujitorii sacului cu bani, aceasta nu poate avea nimic comun cu aspirațiile spre pace și progres ale poporului nostru. Pe aceasta o respingem cu hotărîre, ca pe o producție care nu poate contribui cu nimic la educarea spectatorilor. Lărgirea repertoriului nu înseamnă acceptarea oricărui fel de piesă, ci numai a acelora care conțin un mesaj înaintat, un adevăr în stare a influența conștiința spectatorilor. Diversele curente ale teatrului apusean le vom supune aceleiași critici obiective.

Ținem să precizăm că a lăsa liber zborul fanteziei creatoare nu înseamnă, în același timp, a pierde busola, care trebuie să arate continuu calea spre socialism. A rămîne dezarmați în fața influențelor ideologiei burgheze înseamnă a deschide calea încercărilor insidioase de a săpa la temeliile orînduirii noastre de stat, pregătind terenul pentru acțiunile dușmănoase, revizioniste ale claselor răsturnate de la putere.

De la decada teatrelor din regiuni la unele probleme de construcție ale teatrului nostru

Referatul a debutat prin precizarea punctului de vedere al analizei și prin luarea unei atitudini nete față de pasivitatea și indiferența în care se complac unii oameni de teatru. Semnat de 11 tineri regizori,[1] *referatul constituie expresia unei opinii colective*

[1] Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Gheorghe Jora, Lucian Giurchescu, Vlad Mugur, Dan Nasta, Horea Popescu, Miron Niculescu, Mihail Raicu, George Rafael, George Teodorescu.

www.cimec.ro

și, ca atare, prezintă un unghi vizual și o suprafață de investigație simțitor lărgite. Sub raport teoretic, referatul a luat atitudine împotriva dogmatismului și consecințelor acestuia, cum și împotriva pericolului de a se aluneca în liberalism, obiectivism și apolitism.

Pentru promovarea politicii culturale a partidului și pentru a realiza pași înainte în evoluția teatrului nostru e necesară — se spune în referat — „o activitate conștientă, garantată de cunoașterea largă a perspectivei de construcție viitoare a teatrului".

Punctul de plecare al considerării situației actuale e Decada teatrelor din regiuni, *care — prin amploarea și varietatea ei — oferă într-adevăr putința de a trasa o sinteză cuprinzătoare și substanțială. De aici, o seamă de constatări și propuneri, de aprecieri și căi de progres.*

Transcriem, în continuare, cîteva din pasajele mai importante ale referatului, subtitlurile aparținînd redacției.

Colectivul de teatru

Socotim că, pentru a traduce în viață politica partidului, e nevoie să mergem singuri în întîmpinarea realității, e nevoie de luptă de opinii, de căutări creatoare. Apărînd această politică, înțelegem să ne spunem părerile în artă. Este clar că nu repetînd ce s-a mai spus sau ce crede tovarășul de vis-à-vis, poți să aduci o contribuție la masa comună a soluțiilor.

Ritmul rapid în care s-au înființat noile teatre n-a putut fi egalat de ritmul creării cadrelor, ceea ce este firesc dacă ne gîndim că un actor se poate forma în minimum zece ani, iar un regizor, un secretar literar, sau un director artistic, într-un timp și mai îndelungat. Or, actori, regizori, tehnicieni și directori încă nu înseamnă un *colectiv de teatru.*

Avînd toți acești factori reuniți din capul locului, urmează un proces intim de unificare, pentru care alți cîțiva ani sînt necesari. Asta, numai sub raportul timpului, presupunînd că celelalte condiții acționează în progresie normală. Riscul, așadar, era conținut — într-o anumită măsură — în însuși punctul de plecare.

Dacă astăzi, *numeric vorbind,* cadrele instituțiilor de teatru sînt satisfăcătoare, se poate afirma — într-un sănătos spirit realist — că sub raportul *calității* mai este cale de străbătut. Și aceasta, nu numai in raport cu dezideratele artei — care sînt evasinelimitate — ci, în raport cu *nivelul mediu al profesiunii* și în raport cu *nivelul condițiilor materiale și morale puse la îndemînă.*

Ar trebui să fie limpede că a avea un actor în schemă nu înseamnă nimic, dacă acel actor nu este obligatoriu un actor bun, stăpîn deplin pe mijloacele profesiunii sale artistice. De aceea, există o schemă specială de salarizare pentru actori.

Să nu mai confundăm noțiunea de actor, profesionist artistic — nici nu spunem artist — cu noțiunea de funcționar de teatru. Funcționarul de teatru își are meritele lui, dar actorii care îndeplinesc numai funcția prezenței administrative la locul de muncă numit, în loc de birou, scenă, fără o capacitate *creatoare* specifică, nu trebuie să se numească actori, în aceeași măsură în care nu se pot numi experți contabili.

Vrem să subliniem prin aceasta că o serie de condiții materiale existente nu sînt folosite la nivelul lor de o calificare corespunzătoare.

Dacă problema cadrelor artistice este o problemă de timp, să așteptăm ca timpul să rezolve prin mecanismul unei lente primeniri firești neajunsurile unei stări de fapt? Acesta pare să fie răspunsul pe care tacit îl confirmă practica. Ni se pare ciudat ca unui act cu caracter revoluționar — cum este acela al înființării teatrelor din regiuni — să-i urmeze metode atît de pasive, opuse ca spirit scopului final.

De cîți ani se repetă că una din cauzele-frînă ale dezvoltării teatrului sînt cadrele

www.cimec.ro

profesionale fără o calificare reală, denumite destul de expresiv „balast", sau cu un eufemism care nu schimbă nimic, „surplus" ?

Acest balast este o realitate și această realitate este o piedică.

Înainte ca Stanislavski să fi apărut, gîndirea teatrală romînească atinsese deja nivelul unor considerații de felul celor făcute de D. C. Ollănescu : „Talentele unora, aplecările altora, deși la prilej licăreau deasupra neguroaselor mediocrități, puteau fi împiedicate să se afirme, *căci un talent*, oricît de puternic, *pierde o însemnată cîtime din valoarea sa cînd nu e susținut de către cei ce-i stau împrejur*. O lucrare teatrală bine cumpănită nu cuprinde numai un singur rol, nici nu-și desfășoară peripețiile în jurul unui singur caracter, ci din îmbinarea deosebitelor sale puteri își împînzește interesul acțiunii... Prin urmare, *toate rolurile trebuie ținute cu o deopotrivă vrednicie*, pentru ca principala creație să iasă întreagă și vie la lumină, pentru ca chipul visat de autor să găsească în interpret adevărata sa înfăptuire". *(Teatrul la Romîni.)*

Exact aceeași poziție teoretică o aveau, în aceeași vreme, Caragiale și Eminescu în criticile lor dramatice. De ce să nu avem astăzi exigența aceluiași punct de vedere, cînd nivelul condițiilor materiale și morale, față de acel trecut, este excepțional ?

Sentimentalismul nu poate fi o rațiune în cultură și, ca atare, nu el trebuie să fie perspectiva de rezolvare a problemei „balastului". Altfel, se va încuraja certitudinea — pe care o au unii actori și regizori — că această profesiune este o dulce asigurare pe viață. Și această certitudine joacă, în colectiv, rolul unei narcoze asupra spiritului creator. Vă închipuiți că un antrenor sportiv ar tolera să selecționeze într-o echipă un jucător inapt ? Oare, arta are un nivel de exigență mai redus decît sportul ? Ne temem să spunem că da. Cît timp ne vom preface că nu știm care este deosebirea între un cal de curse și un cal de saca, fiți siguri că nici calul de curse nu va înțelege de ce s-ar mai grăbi să-și amelioreze performanța.

Dezlegarea *în fapt* a acestui deziderat va cere o energie susținută — și desigur și un discernămînt — pentru ca să se realizeze cît mai grabnic un progres atît de necesar.

Credem că, în afară de metoda îndepărtării balastului, metodă care poate aduce doar o rezolvare parțială, se mai pot găsi și alte metode, de natura muncii interne a colectivelor, care să ducă pe de o parte la un soi de *recondiționare* profesională a celor rămași în urmă, iar pe de altă parte *să împiedice degradarea* unei alte părți din colectiv, și mai ales a tineretului, sau *să întrețină* o calitate existentă.

Asemenea metode active de *educație profesională* trebuie cu orice preț încetățenite. Propunem ca Direcția Teatrelor, împreună cu un grup de artiști preocupați de bunul mers al teatrelor, să studieze formele organizatorice ale unei astfel de activități.

Problema creșterii actorului și a colectivului, problema *educației*, nu este mai puțin importantă decît problema *producției*. Ținem să subliniem că acesta este un principiu nou, care n-a fost încă experimentat în viața teatrelor noastre. Un principiu nu este nou cît încă nu s-a vorbit despre el, ci este „nou" de-abia după ce se aplică.

Educația profesională artistică, continuă și permanentă, este baza producției artistice și a dezvoltării neîncetate a creației teatrale.

Acest principiu nu și-a dovedit încă „noutatea" din cauza unei alte deficiențe în aceeași problemă a cadrelor, anume în sectorul *conducerii artistice* a teatrelor.

Regizorii principali

Ce rost îndeplinesc la noi *regizorii principali*, dacă nu-și asumă răspunderea de a defini perspectiva teatrului, de a crea unitatea colectivului în spiritul unei metode, de a-i modela „stilul", de a-i crea „profilul", în funcție de o astfel de perspectivă ?

www.cimec.ro

Dacă această hotăritoare autoritate ce revine regizorului principal nu are o acoperire de fapt, nu înțelegem de ce se mai păstrează această funcție, copiată exterior după un model efectiv. Se păstrează astfel numai riscul pe care exercitarea unei autorități în sine îl poate aduce. Dacă dreptul de veto nu e dublat de *interesul profund, sincer și efectiv, pentru dezvoltarea a tot ce este făgăduială în colectiv*, este clar că poate deveni o serioasă piedică în calea acestor făgăduieli. Mărturisim că am observat, îndeosebi, exercitarea negativă a drepturilor regizorului principal, decît binefacerile acelorași drepturi izvorîte din asumarea obligațiilor complementare.

Raportul de creație regizor – actor

Lipsa de perspectivă în conducerea teatrelor, de care sînt răspunzători Direcția Teatrelor indirect, iar directorii de teatru și regizorii principali direct, este o cauză-frînă din care derivă concentric alte cîteva.

O asemenea cauză ține de *raportul de creație regizor-actor, de pervertirea bazei reale a acestui raport.*

Acum 60 de ani, în aula Academiei Romîne, același Ollănescu rostea aceste cuvinte: „Fără directivă și metodă în studiu, fără control statornic și luminat în interpretare, fără îndemn călduros întru dragostea artei, fără reale dovezi de răsplată, actorii — trecînd de la un director la altul — vibrau, instrumente lăsate în voia întîmplării, după cum mîinile erau mai gingașe ori mai grosolane atingîndu-le".

Regizorule, află că încercările, greșelile sau neputința ta se fac pe cheltuiala trupului și sufletului actorului. Viața lui e instrumentul și materialul artei tale! Și de aceea, tot ea trebuie să fie și etalonul-aur al răspunderii tale. Și atunci, spune-ne, cînd n-ai o capacitate profesională de natura regiei, te-ai gîndi măcar să predai elina, matematicile sau muzica? De ce nu? Doar acolo lucrezi cu vocabule, cifre și sonuri, cu reguli gramaticale, teoreme și legi armonice, cu instrumente care nu se tocesc, nu se pervertesc mînuindu-le. Sînt inalterabile ca și aurul. Și cu toate acestea, ți se pare mai ușor să te faci regizor, să pui la topit gîndurile și sentimentele altuia, la focul dorințelor tale nepricepute. Le topești, le chinuiești să ia forma care-ți convine și, după aceea, așa strîmbe sau cum or fi, le călești.

Ci, numai în teatru se poate îngădui așa ceva. Ați auzit vreodată de un dirijor care n-are o pregătire de specialitate? Care parvine prin filiera administrativă? Vă puteți închipui pe Gabriela Deleanu, sau pe Dan Negreanu dirijînd, respectiv, orchestra Cinematografiei sau Filarmonica de Stat, ai căror directori sînt? În schimb, anumiți tovarăși, directori de teatru, își descoperă ușor vocația de a dirija „fără tact și fără măsură" — cum spune Shakespeare — o orchestră de coarde vii, de instrumente de percuție nervoasă, de suflători emoționali și alămuri temperamentale.

Dacă strici o brichetă de la recuzita teatrului trebuie s-o plătești, sau măcar s-o repari.

Dacă „strici" un actor împiedicîndu-l să joace, punîndu-l să joace ce nu trebuie, sau arătîndu-i fals cum să joace, asta n-are nicio importanță!?

Să punem capăt nefericitului obicei de a improviza conducători de colective de creație, care întîi încearcă să facă un spectacol și, mai apoi, neizbutind... se consacră și își fac carieră dintr-o vocație distructivă, victimele fiind autorul, actorul, spectatorul și statul.

În felul acesta, *birocratismul* se instalează nefast în domeniul *creației însăși.*

www.cimec.ro

Personalitatea regizorului

O altă cauză a frînării creaţiei teatrale e legată de *personalitatea regizorului*, de capacitatea lui creatoare.

Regizorii străini care vin pe la noi, şi noi înşine, observăm că spectacolele de la noi seamănă, în majoritate, de la un regizor la altul şi de la o piesă la alta.

De ce nu se conturează mai viguros personalitatea regizorului în spectacol?

Răspunsul atîrnă de împătritul aspect: al culturii ideologice şi estetice, al culturii profesionale, al concepţiei regizorale şi al pedagogiei.

Orientarea în problemele de estetică şi cultură artistică este în mare parte deficitară. Există chiar un soi de dispreţ faţă de formulările teoretice, care sînt socotite fie lipsite de utilitate, fie de-a dreptul pernicioase pentru „practica" teatrală. Nu e greu să descoperi că în spatele atîtor opere lăsate de mari artişti există nenumărate consemnări teoretice. De la tratatele lui Leonardo da Vinci la conversaţiile lui Goethe cu Eckermann, la scrisorile lui Van Gogh, studiile lui Wagner, sau la corespondenţa dintre Cehov şi Gorki, sau — în teatru — de la prefeţele lui Victor Hugo la scrisorile lui Talma, memoriile Aglaei Pruteanu şi studiile lui Vahtangov, teoretizările necercetate încă ale lui Victor Ion Popa, Ion Sava, Ion Maican, Gemi Zamfirescu, şi cele de astăzi ale lui Bertolt Brecht, Michael Redgrave, Jean-Louis Barrault, Gorceakov, se poate aduna o imensă bibliotecă ce consemnează la modul reflecţiei progresul realizat în opere.

Cunoaşterea problemelor de estetică generală şi profesională este un instrument evident necesar pentru lărgirea şi orientarea în cîmpul creaţiei.

Să mai spunem că specificul creaţiei regizorale fiind de a pleca de la substanţa filozofică — conţinutul de idei al piesei — pentru a ajunge la imaginea sensibilă a spectacolului, acest specific presupune o capacitate de generalizare a sensurilor operei autorului, care face din regizor în prima etapă a muncii lui un *critic literar*, un exeget multilateral!

Cultura profesională a regizorului n-are limite profesionale, pentru simplul motiv că îmbracă toate domeniile, toate epocile, toate sensurile vieţii, toate formele ei.

Noi ne bazăm foarte mult pe „instinct" şi pe „ureche", dar rezultatele rămîn şi ele la acelaşi nivel. De vreme ce alţii au avut nevoie — pentru a fi mari — de un arsenal de cultură atît de formidabil, e probabil că nici noi nu ne putem dispensa de el decît cu riscul respectiv.

De aceea, în problemele de *concepţie* ale spectacolului nu cunoaştem căile de transfigurare scenică a textului. Nu ştim să folosim suficient mijloacele puse la îndemînă de specificul convenţiei teatrale, nu cunoaştem limbajul propriu profesional, de la vocabular la metaforă, prin care să exprimăm *teatral* ceea ce textul conţine în chip *literar*.

Nu se poate, de pildă, lua metafora literară şi printr-o mişcare de translaţie să o aşterni pe scenă, aşa cum teoretizează chiar unii autori care preţuiesc într-un spectacol numai rostirea limpede a textului.

Aceasta nu este o operă de creaţie, ci de transpunere în sensul etimologic al cuvîntului.

Există un anume gen specific în arta spectacolului, care îşi propune această simplă transpunere, *o ridicare în picioare* — în planul vizual şi sonor al scenei — *a textului culcat în pagină*, gen care poartă numele de lectură jucată.

Lectura jucată realizează forma spectacolului corect, care transpune fără aport creator semnificaţiile directe ale textului. Este o operă de interpretare analitică.

De la *lectura jucată* la *spectacolul poetic*, în stare să dea strălucire nouă şi putere de cucerire sporită semnificaţiilor adînci ale unui text, e distanţa de la analiză pînă la creaţie.

Spectatorul nu cere să-i analizezi un text, să i-l *explici*, ci prin sinteza poetică, el cere să-l stîrneşti, să-l mîni, să-l alergi, iar la capătul labirintului care l-a tîrît în apele lui frămîntate, să-i deschizi un perete de lumină în care să se regăsească cu ochi noi.

www.cimec.ro

Pentru asta, trebuie în primul rînd tu regizor să vibrezi, să te lași posedat de opera literară și *apoi să simți nevoia, să vrei* să spui *ceva personal* despre ea și numai după aceea *să știi cum* să spui acest lucru printr-un limbaj specific și în ultimă instanță o metodă pedagogică.

Munca cu actorul trebuie înțeleasă mult mai adînc. Regizorul nu este un „maestru de ceremonie" care indică locul comesenilor la ospăț, aranjează glastrele cu flori și temperează rumoarea conversației sau introduce cadrilul. Regizorul, fără să se substituie actorului, făcînd din acesta un executant, trebuie să-i stîrnească facultățile creatoare, să i le crească, *să-l formeze ca artist.* Munca regizorului cu autorul creează nu numai personajul din piesa respectivă, ci artistul cu capacitate independentă creatoare. În felul acesta, regizorul atinge una din esențialele subfuncțiuni : de a forma actori.

Asistența de regie

În aceeași problemă a stagnării regiei ar fi ceva de spus despre *asistența de regie* și promovarea de noi cadre.

De la o vreme încoace, prin asistent de regie se înțelege un soi de *observator pasiv* al muncii regizorului, cu funcție vagă tehnico-organizatorică ; un soi de agent de legătură cu diferite sectoare de activitate legate de spectacol.

Această funcție unii o socotesc pe viață, așa cum ar fi funcția de arhivar, de contabil etc. (știți că numai Teatrul „Nottara" are patru asistenți de regie, dintre care nu se știe cîți au dreptul să aspire la direcția de scenă ?).

Or, rostul acestei funcții este cu totul altul. Asistența de regie trebuie să fie *o etapă în formarea unui regizor,* nu o funcție perpetuă. De aceea, ea trebuie activizată.

Asistentul trebuie să poată să conducă repetiția în lipsa regizorului titular al piesei, după indicațiile acestuia, să lucreze cu figurația, să pregătească o dublură etc.

De aceea, el nu poate fi ales dintre cei care nu au *posibilități de dezvoltare autonomă în regie.* El trebuie să fie un soi de regizor secund. Altfel, ne întrebăm care mai este utilitatea lui ?

*

Și în sfîrșit, o ultimă cauză a stagnării regiei este *lipsa de sprijin a presei,* în înțelegerea și stimularea tendințelor noi manifestate în spectacole.

Ori nu se văd aceste tendințe, ori se judecă cu pretenții de nivel universal. În felul acesta se desființează orice tentativă și se creează un dulce conformism — nu știm cui profitabil ; mișcării teatrale, în nici un caz.

Așa cum nu se observă „debuturile" în regie, tot astfel nu se apreciază nici dezvoltarea pe parcurs a unui regizor, sau nu se judecă realizările lui în raport cu realizările nivelului existent, al „culmilor" existente.

Ar trebui disociată valoarea unei regii de valoarea textului sau a interpreților ; cu toată evidenta solidaritate a acestor factori în spectacol, aportul fiecăruia dintre ei își are o integritate proprie.

Rolul Teatrelor Naționale

Am lăsat la urma acestui prim capitol de probleme generale întrebarea : *„De ce Teatrele Naționale nu sînt Teatre Naționale ?"*

„De ce au uitat Teatrele Naționale din Iași, Cluj, Craiova și București că un trecut prestigios nu face decît să le sporească obligațiile față de prezent ?"

www.cimec.ro

Ni se pare că, în primul rînd, ele sînt acelea care suferă de necunoaşterea propriei lor misiuni. Dacă s-ar cerceta actul lor de naştere, dacă s-ar parcurge documentele evocatoare ale trecutului lor de luptă, statutele Societăţii Filarmonice, cuvîntările lui Alecsandri, cronicile lui Caragiale şi Eminescu, memoriile Aglaiei Pruteanu, articolele lui C. A. Rosetti şi atîtea alte nenumărate relicve emoţionante, s-ar şti desigur că *acel trecut* nu a fost zămislit să zacă în pacea ultimă a muzeelor, ci că locul lui e în fierbinţeala luptei de pe scenă, în aspiraţiile nobile ale omului de azi.

Am recîştiga atunci sentimentul *solemnităţii teatrului* — care cultivă de un veac virtuţile poporului ; am recîştiga atunci sentimentul *eroismului* necesar teatrului — care s-a clădit în alte greutăţi decît cele ale noastre ; am recîştiga atunci sentimentul *clasicismului* teatrului — prin pasiunea de perfecţiune şi „bronzurile" lăsate de înaintaşi ; am recîştiga înariparea unui contact cu publicul, care vine spre teatru să găsească prin noi triumful credinţei lui în om şi fericire.

Vorbim cu multă străşnicie de tradiţie. Într-atîta, încît uneori începem să ne amăgim că o cunoaştem, luînd unele reminiscenţe drept tradiţii. Însă unde trăieşte ea *vie ?* Afară de Coana Chirița în interpretarea lui Miluţă Gheorghiu, de Agamiţă Dandanache al lui Ion Manu, care în chip cu totul neexplicabil nu-l mai joacă, şi de Ştefan cel Mare al lui George Calboreanu, care are şi un aport personal înnoitor, este greu de regăsit un contact viu cu tradiţia interpretării clasicilor noştri.

Tineretul nostru mai are un contact efectiv cu această tradiţie ? O cunoaşte ? Se poate răspunde fără aroganţă că nu. Dacă o tradiţie nu mai trăieşte în tineret, se mai poate numi vie ?

Există la Moscova două teatre care poartă numele de *academice :* Teatrul Mic şi M.H.A.T.-ul. Unul, întemeiat de Scepkin şi Ostrovski la 1824 ; celălalt, de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko la 1898. Aceste două teatre au un merit imens în păstrarea culturii clasice ruse. Aceste două teatre sînt tezaurul tradiţiei. Vrei să-l cunoşti pe Ostrovski, pe Griboiedov sau pe Gorki, te duci la Teatrul Mic. Vrei să-l cunoşti pe Gogol, Tolstoi, Gorki sau Cehov, te duci la M.H.A.T. Unii spun că aceste teatre nu sînt destul de „noi", că regia nu e „îndrăzneaţă". Alţii le admiră fără rezerve. Dar pentru toţi, aceste două teatre cultivă modelele tradiţiilor fundamentale ale teatrului rus. *Acolo sînt izvoarele de la care alţii pot pleca mai departe sau se pot întoarce dacă cumva pierd drumul.* Aceste teatre constituie şcoala naţională de teatru ; academia vie predă prin exemplu.

Tot astfel, Comedia Franceză, Old Vic sau Burgtheater, pentru Molière, Shakespeare sau Schiller.

Teatrele noastre Naţionale trebuie şi ele să-şi asume răspunderea cultivării tradiţiei

Există o întreagă arhivă documentară asupra trecutului. Există încă oameni care au avut un contact direct cu pleiada actorilor iluştri. Secretariatele literare ale acestor teatre, Institutul de Istoria Artei — Secţia de Teatru, revista „Teatrul" şi „Contemporanul", criticii dramatici, cenaclul de regie şi Direcţia Teatrelor trebuie să întreprindă o ofensivă conjugată pentru ca această tradiţie să poată fi cunoscută în adîncime. O asemenea acţiune este posibilă numai în socialism, şi cultura socialistă are dreptul la ea.

Şi pentru ca această cunoaştere amănunţită a trecutului să fie prezentă direct în spectacole, propunem ca cel puţin cîte unul din regizorii fiecăruia din aceste Teatre Naţionale să întrunească în persoana lui, deopotrivă, cercetătorul atent al istoriei teatrului romînesc cît şi creatorul prin mijloace scenice al actualizării acestui trecut.

Cîteva măsuri ca :

— repertoriu permanent de clasici autohtoni ;

— premii speciale pentru realizări în consolidarea tradiţiei ;

— o decadă a clasicilor romîni ;

— cercuri de studii cu tematica tradiţiei : pe lîngă cele cîteva bune începuturi existente, ele ar putea mijloci reînvierea puterilor adunate pentru noi, de înaintaşi.

www.cimec.ro

Drama istorică așteaptă și ea adăparea la tradiție. Să stilizăm? Foarte bine. Dar mai întîi să știm cum arătăm nestilizați. Și Matisse și Picasso, moderni pînă la abstract, au la bază o cultură plastică clasică. Teatrul chinezesc oferă sinteza de necrezut a unui realism profund și a unei stilizări desăvîrșite. Noi însă vrem să începem cu sfîrșitul?

Mai este un domeniu al tradiției culturale încă neexplorat de către teatru: folclorul. Să nu fie nimic de aflat pentru expresia teatrală dintr-un material folcloric cu adevărat excepțional ca acel al poporului nostru? Înfățișarea țăranului romîn și a satului pe scenă, basmul teatralizat, plastica și decorația scenică ar avea un izvor esențial în asemenea căutări.

Teatrelor Naționale le mai revine cultivarea limbii literare vorbite și a graiurilor specifice. Ce rost să aibă dicțiunea Comediei Franceze, sau accentul tonic pe primele silabe sau dicțiunea naturalistă, sau vocala lățită pe scena romînească?

Mai cerem, oare, ceea ce tradiția secolului trecut cerea teatrului?

Citățm: „...Teatrul e templul cuvîntului... Teatrul este o tribună publică pentru răspîndirea ideilor și însufletirea inimilor, dar e și o catedră pentru cultivarea și înflorirea graiului. Cultul limbii a fost la toate neamurile și în toți timpii cea mai sfîntă datorie a instituțiunii teatrale..."

Ascultați și gîndurile lui Mihail Eminescu: „Fiecăruia din noi i-ar fi rușine să pronunțe rău nemțește, romînește ba... Nu știm de unde și pînă unde actorii romîni au pronunții atît de străine. Limba romînească este din acele cu dreaptă măsură; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte: mai toate sunetele sînt medii și foarte curate... Actorii romîni vorbesc foarte omenește acasă și cu prietenii lor; pe scenă-i altceva, acolo trebuie să vorbească ca franțujii și spaniolii... Oricît de diferite ar fi pronunțiile în viață și în faptă... totuși, pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindeni una și aceeași — cea națională, căreia ardelenii îi zic „frumoasă".

Și în *repertoriul contemporan* Teatrul Național trebuie să aducă o contribuție deosebită. Prin alegerea unor texte reprezentative și prin realizarea lor la un nivel de adîncime și strălucire a formei care să le apropie de un stil clasic.

Aproape că nu mai e nevoie să spunem că repertoriul de clasici universali ca mijloc îndoit de educare a publicului și a actorilor — cărora le pune cele mai grele probleme ale măiestriei artistice — are drept de cetate aci.

Dacă Teatrele Naționale vor să întreprindă și căutări de forme noi, să-și facă studiouri, rostul lor de bază rămînînd, și în acest sens, să caute „noutatea" tradiției.

Astfel, Teatrele Naționale și-ar putea îndeplini menirea constituind centre de sprijin pentru celelalte teatre din regiuni, ar putea să exercite o adevărată tutelă artistică, dînd ajutoare în regizori, actori, scenografi, întreținînd o permanentă exemplaritate.

Și dintre toate aceste teatre, Teatrul Național din București are drept să aspire la strălucirea cea mai curată. Ne gîndim cu nădejde că multe din gîndurile noastre despre rostul pe care trebuie să-l împlinească acest teatru au și fost întîmpinate de făgăduielile împărtășite în presă de noul său director: Ion Marin Sadoveanu. De data aceasta au fost mai mult decît niște informații. Printre rînduri se deslușește deja un program de amploare, care dă de pe acum un suflu de cultură primei noastre scene. Dacă ne amintim că nu mai departe de anul trecut, în această consfătuire, conducerea Naționalului era viu contestată în forma de atunci, îi vom da dreptate lui I. L. Caragiale — patronul Naționalului — cînd spunea că „lumea e imperiul posibilului".

Dacă Teatrele Naționale trebuie să păstreze *noutatea tradiției*, celelalte teatre trebuie să cultive *tradiția inovației*. Îndeosebi, studiourile unor astfel de teatre ar trebui să constituie laboratorul tendințelor novatoare, iar nu să fie simple sucursale. Altfel, este mult mai folositor să se facă două teatre deosebite, decît un teatru cu două scene și un singur profil multiplicat.

www.cimec.ro

DISCUȚII

..despre „Național"

Între tradiție și progres

Despre regretatul Iancu Brezeanu, se spunea că ori de cîte ori trecea prin fața fostei clădiri a Naționalului, se oprea pe loc și exclama, clătinînd cu amărăciune din cap: „Frumoasă instituție, domnule, da' tare-i singură !..."

Nu m-am gîndit niciodată să analizez tîlcul mai ascuns al acestei atît de ciudate locuțiuni. O clasasem automat intre celelalte anecdote ce le auzisem în legătură cu filozoficele plimbări nocturne ale savurosului și unicului, în felul său, conu' Iancu.

Urmărind însă recenta discuție inaugurată în paginile revistei „Teatrul" — fără să-mi dau seama, mi-am adus dintr-o dată aminte de el și de vorba lui.

La ce se gîndea conu' Iancu — m-am întrebat — cînd afirma despre teatrul său că e atît de singur? Nu era singura instituție dramatică de stat și, în ceea ce privește calitatea spectacolelor sale, nu se putea spune că n-avea concurent în lumea teatrelor bucureștene. Deci „însingurarea" Teatrului Național avea alte cauze, mai ascunse, mai grave poate.

În fond, m-am gîndit, întreaga problemă a unui Teatru Național în capitala țării se reduce la definirea acelei diferențe specifice care deosebește structura și rostul său în raport cu celelalte teatre din țară. Un Teatru Național nu este un oarecare teatru de stat: în mișcarea noastră culturală prezența lui implică în egală măsură răspunderea față de o anume tradiție și obligația față de o anume misiune. Această caracteristică reprezintă, fără îndoială, un factor important, un factor de incontestabil prestigiu. Din fericire, nu mai există favoruri și prestigii „în sine". Favorul și prestigiul — mai bine zis prestigiul bazat pe un favor — sînt vestigii ale unui trecut în care, de foarte multe ori, forma pretențioasă acoperea cu grijă un conținut lipsit de valoare. Și nu mă înșel, cred, cînd presupun că unul din relele de care nu s-a putut încă desface Teatrul nostru Național constă tocmai în acea „însingurare", de care vorbea Iancu Brezeanu.

Majoritatea celor care au luat cuvîntul în această discuție angajată pe tema „ce a fost, ce este, ce poate și ce trebuie să fie Teatrul Național", s-au lăsat ușor seduși de o anume nostalgie față de vechea instituție de înainte de război. „Să fie ce a fost — au spus aceștia — pentru că numai așa va ajunge ceea ce trebuie să fie". Nu este în intenția noastră de a dărîma mitul unei sfinte tradiții. Ne sînt dragi amintirile; și pentru noi, vechiul Teatru Național a reprezentat casa părintească în care am crescut artistic, în care am învățat și în care am și realizat ceea ce se știe. Cu toate acestea, întoarcerea prea totală la trecut mi se pare nu numai anacronică, dar și greșită. Tradiția noastră teatrală e o tradiție de patru generații, o tradiție în plin mers. Reîntoarcerile în trecut, la forme de organizare, de program, de mentalitate depășite, înseamnă o falsificare, după a noastră părere, a însești noțiunii de tradiție. Pentru că — o spunea atît de clar Ibrăileanu — „tradiția privește înainte". Actualul Teatru Național trebuie să-și fixeze poziția în contem-

www.cimec.ro

poraneitate ; avînd în spatele lui tot ce e valoros, clasic şi specific în trecutul lui — Teatrul Naţional trebuie să privească înainte spre complicatele sarcini şi probleme ce i le trasează noul nostru orizont cultural. Mai mult decît atît : el trebuie să fie în fruntea luptei ce se dă pentru o artă, pentru o mentalitate şi pentru o etică nouă în lumea teatrului nostru. *De aceea, credem, specificul său nu trebuie să aibă la bază un favor al tradiţiei, ci un prestigiu al valorii prezente.*

N-aş vrea să mă menţin numai în sfera unor afirmaţii generale. Aş vrea să precizez cîteva din acele probleme care trebuie să fie luate în considerare şi reconsiderare.

Vorbind despre o artă nouă, e nevoie, în primul rînd, să amintim raporturile pe care le-a avut şi pe care trebuie să le aibă Teatrul Naţional cu autorii dramatici. Se impune în privinţa aceasta o schimbare de atitudine. În trecut, între autorul dramatic şi consiliul artistic al Teatrului Naţional exista acelaşi raport ca între... Mahomed şi celebrul său munte. Cu o singură excepţie : că în timp ce muntele se putea porni spre profetul său, Teatrul Naţional nu s-a prea mişcat din poziţia sa de aşteptare. Această superioritate olimpică, de consacrare, de ultim for al încoronării cu lauri, trebuie depăşită. Noua conducere a teatrului trebuie să găsească modalităţi de a conlucra cu autorii dramatici, încurajîndu-i, urmărindu-i, ajutîndu-i în muncă. Deci, alături de funcţia de consacrare, de fixare în istoria literaturii, Teatrul Naţional trebuie să devină şi un for de creaţie, un nucleu generator de opere, idei, varietate artistică.

O nouă mentalitate... Da, o nouă mentalitate bazată pe răspunderea pe care o are faţă de trecutul şi faţă de viitorul acestui popor. „Prima scenă a ţării noastre", cum îi place să se intituleze, trebuie să ajungă într-adevăr prima scenă. Şi acest primat trebuie să derive nu din prestigiul cîtorva nume „capete de afiş", şi nici din succesul repurtat într-un turneu sau altul. Teatrul Naţional trebuie să fie forul în care frămîntarea noastră artistică să-şi găsească cea mai pură cristalizare, în care limba noastră literară trebuie să-şi trăiască cea mai frumoasă clipă, în care specificul nostru naţional, stilul nostru cultural trebuie să-şi găsească cea mai perfectă concretizare.

Expresia „Trec la Naţional ca să mă odihnesc" trebuie clasată în arhivele moravurilor de odinioară. Fără să-şi permită experimente de extrem, repertoriul şi viziunea scenică a teatrului trebuie să aibă un caracter de luptă, de progres. Fără să se înece în tradiţie, în clasic, acelaşi teatru trebuie să aibă mereu în vedere drumul parcurs pînă acum. Între tradiţie şi creaţie, între trecut şi viitor, între clasic şi modern, repertoriul Teatrului Naţional trebuie să ţină acel echilibru care, cu vremea, va trebui să-şi dea roadele sale mult aşteptate. Pînă atunci, trebuie muncă, pricepere, elan ; numai astfel, generaţia actuală va putea să adauge o verigă la acel preţios lanţ care e tradiţia noastră. Sîntem un popor şi o cultură tinere ; trebuie să învăţăm să avem răbdare, respect şi cinste în munca noastră. Stilul, luceferii, gloria se nasc spontan, dar se nasc după o îndelungă şi anonimă muncă de culise. De aceea, reformelor exterioare de îndreptare a activităţii teatrului nostru, noi le-am adăuga cîteva care vizează schimbări în morala intimă a colaboratorilor lui. În locul vanităţii şi al complexului de superioritate, trebuie să se pună ambiţia modestă a muncii şi a datoriei împlinite ; în locul goanei după succes, goana după realizări de valoare ; în locul liniştii parnasiene, freamătul viu al şantierului în plină muncă. Numai în felul acesta, pornind dinlăuntru afară, se va putea ajunge la un Teatru într-adevăr Naţional şi într-adevăr templu al culturii romîneşti.

Alexandru KIRIŢESCU

Principalul izvor şi debuşeu al dramaturgiei originale

Sîntem obişnuiţi de multă vreme să numim Teatrul Naţional din Bucureşti „prima noastră scenă". Şi aceasta nu era o vorbă goală. Naţionalul a fost teatrul pe scena căruia

www.cimec.ro

s-au făcut cunoscute cele mai de seamă opere ale dramaturgiei universale ; dar mai ales, pe scena aceasta, s-a înfiripat — promovată de strădaniile directorilor, regizorilor și actorilor — dramaturgia originală, într-o vreme cînd se căutau rosturile teatrului și se căleau începuturile lui. Naționalul a fost o școală de educație cetățenească în care spectatorii au luat cunoștință de Alecsandri, s-au emoționat ascultîndu-l pe C. Caragiale sau G. Sion, I. L. Caragiale și Delavrancea.

Din toți aceștia și alții, s-a plămădit avuția unui popor și a unei serii întregi de autori dramatici care s-au hrănit din moștenirea plină de sevă a acestora.

Pentru creșterea acestei neprețuite bogății au luptat conducerile înțelepte, competente și pline de flacără patriotică ale Naționalului : oameni ca Ghica, Caragiale, Pompiliu Eliade, Camil Petrescu, Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, încercînd — și izbutind — să formeze autori dramatici care să ducă mai departe marile comandamente ale teatrului în genere și ale Naționalului, în particular.

De aceea, considerăm că o sarcină principală a Teatrului Național este stimularea autorilor dramatici printr-o vastă și diversă politică de depistare, încurajare și îndrumare, spre a crea un patrimoniu de literatură dramatică. Dacă pînă la 23 august Naționalul era o insulă unde cătau lumina piesele romînești, o insulă înconjurată de teatre bulevardiere (cu excepția Teatrului Bulandra), astăzi Teatrul Național trebuie să rămînă — pe linia tradiției lui — scena pe care să se desfășoare și să se afirme teatrul realist-socialist original, așa cum înainte s-a născut și a înflorit dramaturgia lui Camil Petrescu, Tudor Mușatescu, Victor Ion Popa, Alexandru Kiriței, Nicu Kiriței.

Stilul artistic al Naționalului s-a dezvoltat mergînd mînă în mînă și împletit cu promovarea dramaturgiei originale. Nu se poate concepe azi Nottara fără Delavrancea, Ar. Demetriad fără Davila și Zaharia Bîrsan, Brezeanu fără I. L. Caragiale. Nu se poate spune Paul Gusty, care este un strălucit părinte al școlii regizorale romînești, fără a-l socoti totodată ca sprijinitor al dramaturgiei romînești. Cu o modestie fără seamăn și dezinteresat (interesat mai ales de promovarea dramaturgiei originale), Paul Gusty a dat un prețios ajutor lui Victor Ion Popa cu *Mușcata din fereastră*, prin strîngerea dramatică a textului, așezarea organică a scenelor, înlăturarea prisosului nesemnificativ (chiar dacă atunci l-a supărat pe autor) ; a lucrat la piese mediocre, scoțînd în evidență ceea ce strălucea în ele, dînd o valoare — cel puțin de moment — acelor lucrări, numai și numai ca acestea să fie un îndemn și o încurajare pentru autorii lor și pentru alții. Dintr-o muncă de acest fel, făcută cu dragoste și pricepere, a lui și a altora, s-a născut și a crescut dramaturgia noastră.

Tradiția aceasta, care ține de stilul Naționalului, poate și trebuie să fie perpetuată actualmente de Teatrul Național. Elevi de-ai lui Gusty, care au avut aceeași solicitudine, trăiesc încă și nu trebuie să fie lăsați să-și irosească cunoștințele și dragostea lor pentru tradiția Naționalului.

Ceea ce se numea înainte comitet de lectură la Național, a cărui sarcină este preluată de către secretariatul literar și consiliul artistic al Naționalului, trebuie să-și recapete funcția inițială.

În acest scop este necesară reorganizarea secretariatului literar, introducîndu-se cadre de specialitate, pline de curaj și cu dragoste pentru dramaturgie ; iar consiliul artistic să aibă demnitatea pe care o avea înainte comitetul de lectură, demnitate care se capătă printr-o participare statornică, neechivocă și plină de combativitate. Această combativitate trebuie înțeleasă în cel mai înalt sens artistic și cetățenesc, și nu ca o simplă formulă de conformism. Dramaturgia originală trebuie stimulată, încurajată și îndrumată nu în mod formal, pentru acoperirea de ochii lumii a unei sarcini, ci în mod efectiv, spre a împlini o înaltă misiune în viața țării noastre. Lipsa de curaj, ori de opinie, blazarea, tăcerile sau alunecările prin tergiversare, ori alte mijloace mai mult sau mai puțin diplo-

www.cimec.ro

matice, fuga de răspundere — care au caracterizat cîndva secretariatul literar și consilieratul artistic al Naționalului — nu sînt nici de ținuta primei noastre scene (cu oameni culți și înzestrați cu o înaltă calificare artistică), nici de esența etică și culturală a vremii noastre.

Firește, problema are mai multe aspecte, care nu pot fi, toate, comentate aci.

Printre răspunderi, o parte substanțială a revenit, în trecut, forurilor diriguitoare ale mișcării teatrale, în genere, din Ministerul Culturii. Dar linia de descentralizare pe care o promovează Ministerul, pornind de la ideile călăuzitoare ale Congresului al II-lea al Partidului, ne întărește în convingerea că putem sublinia cu atît mai vîrtos astăzi, printre îndatoririle esențiale ale Naționalului, marea și — ca să zicem astfel — clasica îndatorire de a purta de grijă și de a răspunde de soarta dramaturgiei originale în general. Este menirea lui.

Naționalul trebuie să aibă nu numai un rol pasiv de achizitor întîmplător al lucrărilor dramaturgilor. Nici Ghica, nici Eliade n-au făcut astfel. El trebuie să declanșeze inițiative dinamice pentru a afla și descoperi autorii, să-i îndrumeze cu pricepere către o dramaturgie valabilă, oglindă puternică a omului și a momentelor actuale.

Pentru aceasta este nevoie să abandonăm unele vechi metode și racile, nu atît de vechi ca să fi dispărut cu totul (mai sînt rădăcini), care au măcinat teatrele noastre și cu osebire Teatrul Național.

Este nevoie, de pildă, să înlăturăm în primul rînd caracterul dogmatic care a stat la baza discuțiilor cu privire la lucrările dramatice și din care s-a născut mai ales idilismul uniformizant. Imixtiunea, îngăduința pe care și-o luau unii oameni de a pretinde introducerea unor probleme (străine de linia conflictului piesei) care anihilau concentrarea dramatică și diluau concepția autorului au cășunat destul profilului și demnității artistice a teatrelor și uneori evoluției chiar a autorilor dramatici.

Erau aprecieri subiective, care, făcute de unii mai puțin competenți, puteau duce la dogme de sclerozare. Arta nu s-a hrănit niciodată din dogme și din rigiditate, pentru că ea este prin excelență o formă avîntată de exprimare a unor idei. Din aceste cauze a crescut în rîndul unor autori dramatici teama de a ataca teme actuale, grele, refugiindu-se în trecut. Or, tocmai aceste teme actuale trebuie să stea în atenția Naționalului și la temelia repertoriului său, pentru a da drumul în viață unor piese care să corespundă luptei duse de întreg poporul nostru. Nu trebuie să cerem numaidecît shakespeari. Epoca acestuia nu s-a caracterizat numai prin el, ci și prin Dekker, Marlowe etc. Iar alături de Caragiale au stat și alții. Nu la asta s-au gîndit Gusty și ceilalți în munca lor, ci la climatul necesar, la atmosfera prielnică răscolirii energiilor creatoare.

Cînd Naționalul promova, bunăoară, piesele istorice mai puțin dramatice sau izbutite, dar care aveau rostul să prezinte momente din istoria poporului nostru, el făcea o operă de consemnare a unor strădanii dramaturgice care, măcar, aveau să rămînă ca documente ale teatrului romînesc în formație. Și era mult. În ce condiții am făcut noi aceasta? Ușor ne vine acum să ignorăm influența nefastă a unor „îndrumători" care au slăbit, prin intervenția lor, forța dramatică și emoțională a unor lucrări; ușor ne e azi să lovim în piese ca *Simeon Albac*, cîtă vreme n-am făcut destul pentru ca acestea să capete noi valori; și mai ales, e foarte comod să nu vorbim nimic despre lucrările slabe ale unor nume consacrate.

Este nevoie să abandonăm metoda ploconirii în fața unor nume care și-au făcut vad la Național și care interzic, prin numele lor, posibilitatea pătrunderii și altor autori merituoși în incinta lui.

www.cimec.ro

Excepția lui Mirodan trebuie să devină regulă la Național, iar întîrzierile și fofilările printre greutăți de ordin aparent și nu real, de care s-au făcut vinovați cei răspunzători pînă acum de soarta dramaturgiei originale actuale în repertoriul Naționalului, trebuie grabnic cercetate pe concret, de la caz la caz (sînt multe cazuri), și tot atît de grabnic rezolvate, cu acea înțelegere, înțelepciune și dragoste care au făcut forța Naționalului în trecut.

Numai așa vom putea asista la o tradițională deschidere de stagiune, cu o premieră originală, și la un repertoriu în care lucrările dramatice originale să nu fie „cenușărese" strecurate în teatru, de voie, de nevoie. Numai așa se pot asigura prestigiul pe care îl dorim Naționalului, linia lui tradițională de conduită artistică și însăși dezvoltarea culturii noastre.

Naționalul, care a fost o școală de educație cetățenească de-a lungul celor peste 100 de ani de cînd ființează, a constituit în același timp întîiul izvor și principalul debușeu al literaturii noastre teatrale. Înțelegem ca Naționalul să rămînă și pe mai departe, dezvoltîndu-se o asemenea școală, un asemenea izvor și debușeu.

Al. ȘAHIGHIAN

www.cimec.ro

O simplă părere

Dacă, pe baza multor discuţii care s-au desfăşurat în presa noastră literară în legătură cu dogmatismul, am încerca o definire a acestui mult întrebuinţat termen, am ajunge la concluzia că singura caracterizare care a rămas în picioare este aceasta : *dogmatic este acela care nu este de aceeaşi părere cu mine.* Polemicile se răsucesc pe o axă fixă, în jurul căreia verbul „a fi dogmatic" se învîrteşte în chip de carusel, conjugat la toate persoanele : tu eşti dogmatic, el este dogmatic, noi nu sîntem dogmatici etc. Am asistat chiar la o discuţie în jurul unei nuvele unde ambii protagonişti se acuzau reciproc de dogmatism în depistarea tendinţelor... dogmatice în critica noastră literară...

Înainte, un articol se intitula cam aşa : „Cine are dreptate ?" Astăzi, poartă de obicei titlul : „Cine este dogmatic ?" Cele mai dogmatice lucrări încep cu o profesiune de credinţă antidogmatică.

Am început cu acest mic preambul nihilist, fiindcă am intenţia fermă de a mă eschiva de la procedeul obişnuit din discuţiile noastre despre dogmatism : denunţarea polemică a carenţei tuturor argumentelor adversarului şi demonstrarea într-un mod tot atît de polemic şi în plus cu o „logică inebranlabilă" a infailibilităţii tuturor probelor proprii. Recurg la această manevră laşă, fiindcă mi-e frică să nu pierd pe drum obiectul discuţiei. Mă urmăreşte, cu o privire fixă şi deznădăjduită, copilul aflat în veşnică primejdie de a fi aruncat din proverbiala copaie odată cu apa murdară. Căci prea multe mame denaturate din critica literară, chiar cînd se prefac că se pricep la analiza spectroscopică a tuturor culorilor curcubeului, nu cunosc de fapt decît valorile tablei de şah : alb şi negru.

În cazul nostru, copilul este piesa tînărului dramaturg Al. Mirodan, *Ziariştii.*

Căci, ce s-a întîmplat cu unele articole scrise pe marginea piesei lui Mirodan (mă refer în speţă la articolele publicate în revista „Teatrul") ? Cronicarul revistei, tov. Ion D. Sîrbu a avut obiecţii fundamentale faţă de piesă, lucru evident la o simplă lectură a articolului. Însă, în loc să analizeze concret problematica piesei, eroii, conflictul, ideea artistică, aşa cum rezultă din desfăşurarea concretă a acţiunii, cronicarul a stipulat, precaut, dintru început, că ideea e justă, materialul de viaţă interesant ; că din punct de vedere al conţinutului, piesa nu are cusururi ; şi că întreaga eroare rezidă în faptul că Mirodan nu a găsit „pe planul ficţiunii" tehnic-dramatice soluţiile cele mai juste pentru transpunerea unui material interesant, a unei idei juste, a unor probleme şi eroi care, luaţi în sine, rezistă. Într-un cuvînt, că, din punctul de vedere al conţinutului, piesa e justă, însă din punct de vedere al formei, este rea. Aceasta este de fapt poziţia fundamentală a tov. Sîrbu care, în ciuda cîtorva sugestii timide, a transportat cu prudenţă totul pe plan formal.

Nu este deci de mirare că A. Băleanu a sezisat imediat această ruptură brutală

www.cimec.ro

dintre conținut și formă, în care a văzut reeditarea unui procedeu des atacat în critica noastră. Însă „dogmatic", Sîrbu nu a fost decît în măsura în care, observînd just anumite deficiențe formale, a dat efectele drept cauze. Căci, la rîndul său, tov. A. Băleanu s-a limitat de fapt la o analiză formală a cronicii lui Ion D. Sîrbu, criticînd metoda, însă abținîndu-se principialmente de la discutarea a ceea ce constituia, la urma urmelor, fondul cronicii — piesa lui Mirodan — și deci a măsurii în care opiniile lui Sîrbu reflectă — și pe planul metodei — o judecată eronată de valoare asupra piesei. Repet : în ce măsură opiniile lui Sîrbu sînt sau nu eronate în raport cu judecata fundamentală de valoare asupra piesei. Căci, dacă o piesă este bună sau rea și dacă o analiză este — în raport cu această piesă — mai mult sau mai puțin dogmatică, aceasta rezultă în primul rînd din analiza piesei — în datele ei concrete, prin prisma unității dintre conținut și formă. Dar și A. Băleanu s-a abținut de la ceea ce este esențial în critică : judecata de valoare.

*

Ceea ce surprinde plăcut din primul moment în piesa lui Mirodan este calitatea excelentă a dialogului, care, fără a fi deosebit de original, este însă spumos, alert, stenic și, mai ales — permiteți-mi tautologia — *vorbit*. Este o calitate care se găsește rar în teatrul nostru, căci dacă omul de pe stradă s-ar exprima așa cum se vorbește în multe din piesele noastre, ar deveni la rîndul său obiect de comedie, în cazul cînd n-ar fi de-a dreptul ridicol și plicticos. O asemenea calitate contribuie și la cealaltă mare însușire a *Ziariștilor :* eroii pozitivi din piesă sînt — lucru și mai rar în teatrul nostru — *simpatici*. În afară de Spiridon Biserică din piesa lui Baranga și de unele eroine din piesele Anei Novac, nu cunosc erou pozitiv simpatic în teatrul nostru. Venerabil, onest, respectuos, da. Însă *simpatic*, nu. Iată un domeniu în care, împotriva formulei consacrate, tînărul debutant Mirodan nu a avut de unde să învețe, chiar la maeștri. A învățat probabil de la realitate.

În al treilea rînd, piesa lui Mirodan are mișcare, ritm, este antrenantă, într-un cuvînt are o *atmosferă* specifică, nu numai *compatibilă*, dar perfect *adecvată* mediului din care tînărul autor și-a luat subiectul și pe care îl reconstituie cu strălucire pe scenă ; mediul presei care, prin specificul lui, prezintă ca o trăsătură caracteristică un asemenea dinamism „sui generis" lipsit de ceremonie, și *gagul în spirală*, ironia în supralicitație, însă cu tîlc, de care dau dovadă eroii lui Mirodan.

În al patrulea rînd, există momente de veritabilă tensiune dramatică... dar tocmai aici ajungem la miezul unei probleme în jurul căreia critica dramatică s-a învîrtit fără a merge pînă la rădăcină, uneori cu o excesivă prudență, alteori din cauza unei amabile și uneori camuflate „respingeri de plano" a piesei lui Mirodan.

Într-adevăr, deși are majoritatea caracteristicilor unei *comedii* — și anume a unei comedii tonice —, Al. Mirodan s-a ferit să-și considere piesa ca atare și a numit-o oarecum obscur „trei acte", nu atît pentru a lăsa la latitudinea spectatorului de a-i determina genul, cît pentru a sublinia discret faptul că se vorbește — și nu tocmai în glumă — despre lucruri foarte serioase. E vorba în piesă nu numai de ciocnirea a două concepții asupra misiunii ziaristului, dar prin implicații, de două puncte de vedere cu totul opuse — aș spune puțin cam grandilocvent — de două *linii* în interpretarea realităților noastre : primul punct de vedere reprezentat de minoritatea din piesă : Tomovici, Gurău, Leu, pentru care construirea socialismului a devenit o frază, bună pentru amețit naivii, la adăpostul căreia te îngrijești în primul rînd de pielea și poftele proprii, care ele singure contează și în folosul cărora merită să te îngrijești de „o maximă satisfacere". A doua linie, aceea a majorității, unde conștiința lucidă a tuturor greutăților — nu numai trecute, dar și viitoare — nu îngăduie optimisme facile, dar care în dificultățile pe care le întîlnește nu vede pretexte pentru conformism, pentru adormirea conștiinței, ci piedici care trebuie înlăturate și care — *prin ricoșeu* — trebuie să stimuleze și să mărească capacitatea de luptă ; este „linia maselor", linia acelora care știu să vadă și să găsească în reali-

www.cimec.ro

tate nenumărate dovezi — mari și mici — care confirmă și întăresc nu o simplă credință, ci o convingere profundă, rațional întemeiată, de care ți-ai legat propria ta viață, propriul tău viitor. Aici este și miezul dezbaterii despre „adevăr, eroism și îndrăzneală" care opun unul altuia pe redactorul-șef Cerchez și pe Tomovici, redactorul-șef adjunct, omul care vrea să intre în comunism, cu „bilet de favoare". „Toate bucuriile se plătesc — spune Cerchez — și cu cît sînt mai mari cu atît costă mai mult... La baza oricărui fapt superior, stă o mare îndrăzneală... A scrie adevărul este un act de curaj... A-ți realiza visurile este un act de curaj... A fi tu însuți este un act de curaj." Într-adevăr, ce vrea să demonstreze Mirodan? Că adevărul oriunde s-ar găsi — într-un fund de țară, sau la București, în gura unui ministru sau a unui muncitor necalificat — țîșnește, iese la suprafață pînă la urmă, învinge inerția și stihia mic-burgheză, înghite pe adversar. Iar presa, de aceea este un bastion înaintat — fiindcă este vehiculul prin care învinge adevărul. Și lupta se dă în jurul corespondentului din *mase*, corespondent *anonim*, care învinge — prin intermediul ziariștilor — stihia mic-burgheză. Din păcate însă, o asemenea ciocnire rămîne, în piesa lui Mirodan, la nivelul frazelor, la nivelul unor fraze, trebuie să recunoaștem, bine alese, pentru a ilustra ambele puncte de vedere, însă nu mai puțin *fraze*. Căci într-o bună parte a piesei lui Mirodan, această ciocnire principială se transformă într-o răfuială strict personală între doi ziariști — ajutați de alții, e drept — care se apără și se luptă pentru a-și apăra, unul *protejatul*, celălalt *protectorul*. Problema adevărului obiectiv, care țîșnește *anonim* din „mulțime" prin intermediul acestei imense forțe — presa socialistă —, este înlocuită cu disputa în jurul unor oameni care se aflau în relații personale cu „șefii" și „subșefii".

Într-adevăr, și în cunoscuta piesă a lui Al. Stein este vorba de o „chestiune personală"; dar acolo e vorba tocmai de faptul că omul, *persoana* vie, marele „om de rînd", este mai tare decît hîrtia și apendicele ei, birocratul; de faptul că adevărul iese la lumină chiar dacă este pus momentan sub obroc, fiindcă un sistem de relații — și anume cel socialist — creează condițiile pentru aceasta. Aici, în *Ziariștii*, lucrurile se învîrtesc numai, în bună parte, în jurul „relațiilor personale" ale conducerii redacției; ne lovim mereu de legăturile și cunoștințele lui Cerchez și Tomovici. Tînărul Ion Gheorghe care a trimis corespondența demascatoare la ziar nu poate fi un calomniator; de ce? fiindcă redactorul-șef Cerchez îl *cunoaște* de multă vreme. Ca spectator, ne-am pus întrebarea: și ce se întîmpla, dacă el, redactorul-șef, nu-l *cunoștea*, dacă n-ar fi lucrat cu Ion Gheorghe la U.T.C.? Pînă la urmă, în fața complicațiilor, pe cine ar fi crezut Cerchez? Pe corespondentul necunoscut sau pe adjunctul său? Mai trimitea oare echipa volantă la fața locului, la Bacău? Probabil că autorul ne-ar asigura că da... Regret, dar acest lucru nu se vede din piesă. De altfel, răspunzînd lui Tomovici, Cerchez spune cam așa: Nu-l pot crede pe Ion Gheorghe capabil de calomnie! Notați bine: pe *el*, pe Ion Gheorghe, pe omul cu care Cerchez a lucrat la U.T.C., nu pe corespondentul necunoscut, pe anonimul prin intermediul căruia teoretic ar trebui să țîșnească adevărul.

Mai departe. Redactorul-șef trimite o echipă volantă la Bacău. Perfect. Dar de la început, mai înainte de aceasta, apare o inadvertență psihologică: directorul fabricii din Bacău *persecută* pînă la exasperare pe Ion Gheorghe, nu încearcă *să-l atragă* de partea sa; îl persecută pînă ce acesta trimite o a doua misivă la ziar, pînă ce scandalul devine public, pînă ce este nevoie de însăși intervenția directorului general Pamfil din minister, pentru a-l pune în mișcare pe Tomovici și a înăbuși scandalul. Hotărît, este o situație penibilă. Procedeul este pueril. Și — ciudat lanț al slăbiciunilor — plin de coincidențe, unde, în situații grave și în mod miraculos se găsește „omul potrivit la locul potrivit". Căci ce s-ar fi întîmplat dacă?... Dacă Tomovici *nu-l cunoștea* pe Pamfil, dacă Pamfil *nu-l cunoștea* pe directorul de la Bacău, dacă scrisoarea *nu ajungea* la Tomovici? Dacă...

Să fim înțeleși. Cîteva coincidențe trebuie să existe în piesă. Exemplul clasic: *Scrisoarea pierdută*. Dar prea multe nu strică oare? Mai ales cînd deformează ideea de bază. Căci, chiar dacă admitem că totul depinde de publicarea în presă a unui articol demascator, un director neonest, fie el oricît de stîngaci, nu începe cu persecuția co-

www.cimec.ro

respondentului ; întîi, încearcă să-l cîştige, să-i obţină adeziunea, să înăbuşe scandalul şi nu să-l extindă, nu să provoace indignarea opiniei publice, mai ales cînd are de-a face cu un element atît de încăpăţînat şi cu o aşa de bună reputaţie ca Ion Gheorghe. Să zicem că cele de mai sus conţin un anumit proces de supoziţii. Admit. Scriitorul poate să aibă soluţiile lui şi piesa o altă orientare. Admit. Dar Tomovici ? Este el purtătorul concepţiei „să înotăm acolo unde curentul este mai mic" ? Nu, căci el trebuie să-l apere pe Pamfil şi implicit pe sine însuşi. Să se apere cu îndîrjire. El este un escroc care s-a strecurat, din lipsă de vigilenţă, în ziaristică şi este la rîndul lui *şantajat* de Pamfil. Este aceasta situaţia tipică pentru un om care vrea să intre cu „bilet de favoare" în comunism ? Este el omul care predică rutina, liniştea mic-burgheză ? Lucrul acesta îl interesează mai puţin ! Căci în realitate, el nu este un tip demoralizat, un om descompus ideologiceşte, aşa cum o doreşte „teza" piesei, ci — notaţi bine — un escroc care foloseşte lozincile : „Să nu ne facem noi înşine complicaţii ! Să trăim liniştiţi ! Să nu ne băgăm unde nu ne fierbe oala !" — *drept fraze de circumstanţă*, drept „fraze de acoperire" cu care să-l ameţească pe redactorul-şef pentru a ascunde *altceva*, ceva ce nu are nimic comun cu frica de complicaţii şi cu bătaia de cap, ci provine tocmai din asemenea „complicaţii", dintr-un trecut dubios ; el nu-şi apără liniştea, el îşi apără călătoria viitoare la Paris. El nu este unul din micii burghezi care prin laşitate paralizează iniţiativele, îngenunchiază energiile. Nu. Mentalitatea lui mic-burgheză este o mască. Tomovici este în felul lui, dimpotrivă, ambiţios, dur şi plin de iniţiativă.

Desigur şi în felul acesta este posibilă dezvoltarea piesei. Dar mi se pare că o asemenea evoluţie marchează o altă linie decît aceea pe care o vede tov. Băleanu. O altă linie decît aceea pe care a abordat-o Mirodan. Tomovici este un „caz" care ilustrează o altă problemă. Problema escrocului, banditului — în numele căreia acţionează extrem de nedibaci — şi nu problema „rămaşilor în urmă". Problema care-l interesează pe Tomovici nu este atît problema îndrăznelii, a adevărului, sau a iniţiativei curajoase pe care ar dispreţui-o şi în care n-ar crede ! Fie şi adevărul, dacă ar putea trage foloase. Căci el nu este în „ofsaid", ci joacă pe altă carte. Pe cartea matrapazlîcurilor. Regret : şi în acest caz, piesa este *valabilă*, dar apare cu mult mai săracă în idei, aşa cum s-a întîmplat şi cu *Schimbul de onoare* al lui Mihail Davidoglu, unde intervine exact aceeaşi deplasare de conflict. Ciocnirea de concepţii, aceea care părea să rezulte din 90% din replicile piesei, este numai *aparentă*. Piesa prezintă condiţii *in extremis :* un colectiv organizat, în luptă cu un escroc pe jumătate prins în plasă, totul petrecîndu-se într-un cerc strîmt de relaţii. Merge. Dar ca spectator voi continua să tînjesc după acea piesă de mult aşteptată despre corespondentul anonim, despre lupta ziariştilor sub conducerea partidului pentru descoperirea şi afirmarea adevărului ; acea piesă de care vorbea Mirodan în programul de spectacol. Căci sînt convins că pentru a cîştiga lupta la un ziar, un corespondent anonim nu trebuie să fie o cunoştinţă personală a redactorului-şef.

De aici, cred că decurg şi deficienţele semnalate şi de Ion. D. Sîrbu : o anumită lipsă de dramatism, în ciuda facturii accelerate în care se petrece acţiunea, o anumită „lipsă de conflict", care se vădeşte mai ales într-un deznodămînt mult prea previzibil pînă şi în cele mai mici detalii, sfîrşitul în „coadă de peşte" într-un soi de apoteoză sui-generis.

Un cuvînt despre critica noastră teatrală, în care destul de adesea se vădesc exact deficienţele din discuţia din „Teatrul". Mă voi opri pe scurt asupra lor. Analiza spectacolului şi nu numai a textului piesei, pe care în mod just o revendică recent într-un articol tov. V. Mîndra, a devenit în numeroase cronici un pretext pentru eludarea analizei piesei şi, în unele cazuri, chiar a problemelor ideologice pe care le ridică. Chiar piesa lui Mirodan a avut de suferit, căci nu se bucură totuşi de atenţia pe care o merită, unele cronici (cum a fost cea din „Contemporanul") ocupîndu-se numai în treacăt de text. Însă, exemplul cel mai izbitor îl oferă piesele lui Mihail Sebastian, unul din cei mai interesanţi scriitori dintre cele două războaie, a căror publicare şi punere în scenă ar fi trebuit să fie prilejul unei discuţii multilaterale şi libere deopotrivă de paznicii şi managerii ad-hoc

www.cimec.ro

gata să strige: „Săriți!" de cîte ori cineva are îndrăzneala să-i descopere vreo lipsă cît de mică, cît și de amatorii de paradoxuri care demonstrează, de pildă, că *Afacerea Protar* a fost un film bun, fiindcă tov. Sorana Coroamă a știut să „corecteze" o piesă proastă: *Ultima oră*...

Criticul S. Damian a îndrăznit să scrie un articol despre piesele lui Sebastian, intitulat nefericit „Prea multe aplauze", dar care critică în mod just maniera apologetică care înecă specificul operei într-o supralicitare de superlative. Imediat s-a format o gardă de onoare în jurul operei lui Sebastian, iar intervenția a fost socotită o infracțiune care nici măcar nu trebuie analizată. În asemenea condiții, tov. Radu Popescu, probabil și din spirit de contradicție, s-a pus să demonstreze că *Steaua fără nume* e o piesă slabă — ceea ce este absurd — și că toți eroii, Mona, Zamfirescu, Miroiu, sînt persoane maniace, cu idei fixe — ceea ce este însă o observație interesantă —, obiecții care în general nu pot desființa o comedie, cu atît mai puțin comediile lui Sebastian, deși e evident că erau făcute, în cronica citată, cu malignitate. Imediat, cronica lui Radu Popescu s-a bucurat — nu de contraargumente ci de două „P.S."-uri fulgerătoare. S-a pus în discuție numai tonul „malign" al cronicii lui Radu Popescu. Critici dramatici competenți nici măcar n-au catadixit să discute „sîmburele rațional" din afirmațiile sale odată cu criticabilele aforisme nihiliste. Mihail Sebastian a suferit prea mult în viață, ca să fie criticat postum în maniera „stante pede", dar „puritatea autorului" *Jocului de-a vacanța* nu este un argument al imposibilității unor manii la eroii săi. Și un alt exemplu. Într-o cronică din „Viața Romînească", tov. O. Crohmălniceanu a inițiat o comparație între piesele a doi tineri dramaturgi, Ana Novac și Horia Lovinescu: contrastul dintre spontaneitatea eruptivă a primei, față de construcția uneori meșteșugărească a celuilalt. Imediat, tov. V. Mîndra s-a simțit obligat să pună lucrurile la punct. Și, într-un articol lung cu continuare ne-a dat cîteva lecții despre legile elementare ale artei, arătîndu-ne pe larg că fiecare piesă este construită și are o unitate etc. etc., uitînd pur și simplu că piesele pot fi mai mult sau mai puțin construite, că noțiunea de unitate a evoluat din antichitate și pînă azi, că unele o posedă mai mult și altele mai puțin. Corectările aduse erorilor — mai mult de limbaj tehnic — ale lui Crohmălniceanu au fost binevenite. Dar ce ni s-a dat în schimb? Lecții de estetică elementară. Cum vede criticul discuția asupra specificului dramaturgilor citați? Despre aceasta, nu ni s-a spus nimic. În felul acesta ajungem pe drumul cel mai scurt către dogmatism. Căci — cum spuneam și la început — este dogmatic acela care nu este de părerea ta...

Horia BRATU

www.cimec.ro

I. C. Vissarion: „Lupii"

I. C. Vissarion este autorul unei bogate literaturi țărănești (mai ales schițe și nuvele), apărută mai întîi în „Romînia Muncitoare" și în periodice cu orientare democratică: „Facla", „Adevărul literar și artistic" etc., apoi în numeroase volume: *Florica, Urăjitoarea, Învietorul de morți, Maria de altădată, Privighetoarea neagră, Ber-Căciulă Împărat* și altele. Scriitor țăran, Vissarion și-a trăit aproape întreaga viață în satul Costești, pe care l-a părăsit pentru o scurtă perioadă, după răscoala din 1907, cînd a făcut parte din redacțiile unor ziare din București, scriind articole puternic influențate de mișcarea socialistă. Scriitorul a suferit chinurile închisorii burghezo-moșierești pentru atitudinea lui revoluționară. Totuși, nu s-a domolit: el a reflectat răscoala și reprimarea ei în piesa *Lupii* și în romanul *Răsculații*. Vissarion a redat cu autenticitate sufletul țăranului romîn, creînd o galerie de eroi a căror concepție de viață este concretizată printr-o mare dîrzenie în fața exploatării moșierești și a reprezentanților rurali ai acestei ordini: primari chiaburi ca cel din *Lupii*, jandarmi ca cei din *Mîrlanii*, perceptori ca cei din nuvela *Vameșul*. Tenacitatea și spiritul întreprinzător ca cel al țăranului din *Meșter*, simțul unei dreptăți cîștigate prin propriile forțe împotriva „feților-logofeți" și a paznicilor avutului moșieresc, familia țărănească în muncă și dragoste sînt redate de Vissarion într-o limbă curată, plină de notații surprinzătoare ca artă a povestirii, cu un umor sănătos și viu.

Prin piesa *Lupii*, Vissarion a devenit un dramaturg reprezentativ și curajos al răscoalei din 1907. Ea nu constituie unica lui preocupare de dramă. Pe o contracopertă de carte, se indică titlul de piesă *Visul grozav*, în manuscris, iar în documentele bibliotecii Teatrului Național se mai păstrează titlurile a două piese necunoscute: *Urăjitoarea*, dramă în trei acte, și *O pagină din cartea țării*, piesă în patru acte.

Gala Galaction ne aduce o mărturie deosebit de interesantă despre o piesă a lui Vissarion, necunoscută nouă, din viața țărănimii, în care sînt atacate practicile politicianismului la sate, subliniind obscurantismul pe care acesta se baza.

„Mai zilele trecute, a venit la mine și mi-a citit o piesă în patru acte: *Fiul întunericului*. L-am ascultat cu crescîndă emoțiune. Într-un sat din părțile noastre, țîșnesc din pivnițele lui Lache izvoarele basamacului otrăvit. Cîțiva țărani mai aprigi și mai meșteri decît ceilalți au adunat cu vicleșug sute de pogoane, sînt stăpîni pe situație, au încrederea celor mari și împing la alegerile comunale pe consătenii lor spre adăpătoriile lui Lache. Tipuri fioroase trec pe dinaintea noastră, în atmosfera neagră a cîrciumei asasine. O conștiință dreaptă și apostolică se ridică între țărani și propovăduiește împotrivirea electorală. E un tînăr care nu are încă 20 de ani, dar care e o minte luminoasă, o minte plină de dragoste de oameni, un profet și un poet. Dar e aproape singur! Proprietarul, chiaburii satului, preotul paroh sînt împotriva lui. Dușmănit și înconjurat de atîtea neînvinse

www.cimec.ro

obstacole cum este, Ion Trupeanu ne apare cufundat și pierdut ca într-o prăpastie și atențiunea Didonei, fiica proprietarului, trece peste fruntea lui ca o rază rătăcită pînă în fundul prăpastiei. Ion Trupeanu e pierdut. Primarul și jandarmii din comună îl implică bun, nevinovat într-o hoție oarecare și-l aduc legat cot la cot înaintea domnului prefect, care știa din faimă pe instigator și care se găsea tocmai în casele amicului său proprietarul, la logodna Didonei. Fiecare act e plin de viață dureroasă, brutală, așa cum este viața din satele noastre Din nefericire însă, piesa nu are unitate." („Viața Romînească" anul IX, nr. 10, 11, 12, pag. 203—206 : *Nevestele lui Moș Dorogan).*

*

În piesa *Lupii,* autorul și-a propus să demaște „lupii" din cauza cărora țărănimea s-a răsculat în 1907.

Acțiunea se petrece la curtea boierului Nicu, așezată într-un sat de pălmași ; aceștia vin la arendașul Naie ca să-i ceară loturi de arat și împrumut de porumb, pe care nu le obțin însă nici de la Naie, nici de la boierul proaspăt sosit la moșie. Pălmașul Ion Găvan, cel mai strîmtorat dintre toți, este silit atunci să fure de la boier cîteva duble de mălai. dar este prins. La sfîrșitul actului III, cînd soția lui moare din cauza pelagrei, jandarmii și perceptorul îi rechiziționează puținul avut, pentru datoriile neachitate prin muncă, și-l arestează pentru furt. În actul IV, care se petrece în primăvara lui 1907, Ion Găvan, în capul răsculaților, prinde pe arendașul Naie și e gata să-l omoare, dar, în cele din urmă, îi lasă viața la dorința „vocilor mistice ale morților". Armata trimisă de boierul Nicu va reprima însă fără milă pe răsculați.

Această luptă pentru pîine este proprie și altor lucrări ale lui Vissarion — de pildă nuvela *Pentru pîine* (din viața muncitorilor de la oraș). Piesa este, de fapt, axată pe problema omeniei. Deși în unele articole autorul a discutat împroprietărirea țăranilor — soluția majoră, în acea vreme, a situației economice dezastruoase a țărănimii —, în piesă ea nu apare decît sugerată, conflictul axîndu-se pe lupta țărănimii la 1907 împotriva oneroaselor tocmeli agricole, pentru un tratament omenos în relațiile cu proprietarii.

Nu trebuie să ignorăm implicațiile literare ale temei alese. Să faci ca în fața unor cereri minime de drepturi la viață — împrumutul porumbului pentru hrană ; lot de pămînt ; gaz și sare — stăpînitorii acestei umile fericiri pămîntești să se manifeste cîinește, să pui pe țărani să se „omenească" între ei în toate problemele de viață, în spiritul unei înalte conștiințe a demnității umane, sînt lucruri pe care tema i le-a permis larg lui Vissarion și el le-a dat haină artistică. Pe diferite planuri, personajele reacționează în sensul uneia din cele două atitudini fundamentale. Cu cît e mai adîncă sărăcia țăranilor, cu atît e mai nobil sufletul lor ; cu cît e mai mare puterea ciocoilor — de la notar la deputatul boier —, cu atît e mai cumplit disprețul acestora.

Conflictul de interese se manifestă în situații dramatice.

Sîntem în anul 1906. Piesa se deschide în salonul arendașului Naie, cu o replică asemănătoare aceleia cu care se deschide *Răscoala* lui Liviu Rebreanu : „*Naie* (continuînd o vorbire începută) : Niște rîtani, care nu fac să-i ia cineva în seamă. Sînt mai de preț șoșonii boierului decît viața lor !" Profirița, partenera lui de discuție, continuă însă cuvintele lui Naie, povestind cu spaimă de duducă, vizita ei la pelagrosul Dumitru, ai cărui copii stau într-o casă fără foc, ca să încheie cu cuvinte disprețuitoare la adresa proștilor de țărani, care n-ar trebui să aibă loc pe pămînt : „V-ați înmulțit, mă ! 15—20 de însurați pe an : 15—20 de noi cerșetori pe pămînt pe fiecare an. Pămîntul același, voi alții, mai mulți..."

Acestei opinii i se alătură și soluții mai „umane", propuse, de pildă, de boierul Nicu Cîmpeanu : expatrierea țărănimii către centre, mai puțin aglomerate, ale străinătății. O asemenea concepție, izvorîtă dintr-un dispreț sălbatic față de țărănime, se imprimă vădit în acțiunile personajelor ce o proclamă ; ea descoperă inumanitatea exploatării.

www.cimec.ro

Față de îndîrjitul patriotism al lui Ion („... unde să mă duc eu?... Mi-e dragă și cenușa, nu numai vatra pe care m-am ridicat întîi copăcel!"), Naie manifestă un umor lugubru: „Atunci, mori Ioane, ce mai aștepți?"

Chiaburii satului însoțesc în lipsa lor de umanitate pe primii reprezentanți ai exploatării — pe boier și pe arendaș; ei sînt surprinși în momentul îndeplinirii celei mai caracteristice activități, chemînd pe țărani la munca cîmpului, pentru „achitarea" datoriilor contractate de dînșii. Scenele sînt deosebit de emoționante, pentru că ele pătrund toată complexitatea fenomenului. Nu e vorba de plata cutărei sau cutărei datorii a cutărui sau cutărui țăran către cutare dintre exploatatorii satului, ci asistăm la scadența cumplită a datoriilor unui singur țăran, a sărmanului Ion, deopotrivă și simultan, către boier, primar, „chiaburul satului", notar, popă și cîrciumar...

Piesa înfățișează așadar ca pe o idee de bază unirea strînsă de interese a exploatatorilor de orice fel. În felul acesta, *Lupii* constituie critica, de pe pozițiile țărănimii muncitoare, nu numai a relațiilor cu boierimea, ci și a relațiilor burgheze.

Într-o continuă paralelă antitetică, în ciocnirea cu cinismul exploatatorilor, se exprimă în fapte adînc umane și sufletul țăranului. Pare că întreaga piesă a fost scrisă nu numai pentru a zugrăvi cauzele răscoalei, dar și pentru a dezminți propaganda reacționară, care punea la originea răscoalei „rătăcirea minților" unor fiare rurale cu chip de om, puse doar să lenevească, să cerșească, să omoare, să „fure" de la boier și să dea pradă focului avutul boierului.

Dorința de libertate a țăranului nu se manifestă în piesă prin acte iluzionat temerare, ci prin cerința realistă a unor condiții omenești de trai, printr-o puternică notă de mîndrie personală și — atunci cînd condițiile sînt prielnice — prin lupta deschisă împotriva exploatatorilor. Un pălmaș bătut de vechil e atît de mînios încît nu mai știe încotro îl împing „ăștia" pe dînsul; Stanca, o femeie prinsă de nevoi și acuzată de minciună, e în stare să se bată cu arendășoaica, de față cu boierul, numai ca să poată să demonstreze acestuia adevărul despre lăcomia arendașului.

Autorul și-a condus bine eroii, astfel încît în actul IV — primăvara lui 1907 — ei dau acțiunii o efervescență, un dinamism și o complexitate în care un mare rol îl joacă cunoașterea evenimentelor.

Lipsa de omenie, „morala" înșelăciunii pe care au manifestat-o de-a lungul piesei, exploatatorii o manifestă și aici, însă mai agitat, mai violent; o mare parte a luptei răsculaților apare astfel ca luptă pentru adevăr împotriva minciunii. Lăsînd la o parte tonul oficios și uneori purtările mieroase, boierul Nicu se manifestă ca un bandit dibaci și fără scrupule. El acționează sub același sentiment al disprețului și al urii pentru țărani, „turmă de flămînzi, de nemernici", care trebuie amăgită, „dacă sînteți meșteri în vorbe", și pe cît posibil, reprimată cu armele. Boierul se preface că vrea să meargă la primărie ca să schimbe învoielile, pînă în momentul în care Tureatcă îi face cu ochiul că a înșeuat calul. Cuvintele de încheiere ale „hoțului" de boier sînt despre demagogica fraternitate națională în numele căreia se sărutaseră șefii partidelor guvernamentale în 1907.

Naie arendașul e mai crud și mai laș. Potrivit dispozițiilor boierului, el se pregătește să tragă în carne vie și chiar trage în ceata de țărani care vine pentru a doua oară la conac, acum avînd în frunte pe Ion Găvan, întors de la ocna la care fusese condamnat pentru porumbul furat. Naie cade în genunchi în fața răsculaților victorioși, se roagă de iertare, pe care o obține, pentru ca apoi, cînd apare armata și încep represaliile, să ajute la uciderea țăranilor.

Scena judecății are asprimea cuvenită. Ion pregătește lui Naie o moarte în chinuri, scoțînd cuțitul de la brîu și cerînd sare pentru saramurat rănile. Nu e nimic teatral în ceea ce face. Moartea lui Naie, ca unic dușman, se pune la vot. Viii, aproape în unanimitate, votează moartea. Doar Floarea, fata în casă a lui Naie, motivează — cu „binele" ce i l-a făcut acesta, luînd-o servitoare fiind orfană —, cererea grațierii arendașului. Un cor întreg se ridică însă din rîndurile asistenței, care declară că o slujnică ce

www.cimec.ro

munceşte fără leafă, e exploatată şi că asta nu mai e nici un bine, şi o convinge să intre în rîndul celor care cer moartea vinovatului. În acest moment culminant al judecăţii intervine însă un element de mistică populară. Morţii — prin semnul ca o fîlfîire de aripi al Lixandrei şi al copiilor lui Ion Găvan — îi cer acestuia să ierte pe păcătos, pentru că morţii l-au iertat.

Dar cînd acest nobil şi nu îndeajuns de motivat gest se produce, strigăte de alarmă vestesc răzbunarea „lupilor". Începe reprimarea, pe care ţăranii o întîmpină dîrji, cu scurte comentarii : „Boierii nu ştiu să ierte !" — „Să vă desfaceţi la piept să li-l arătaţi şi să spuneţi : vrem dreptate ori moarte..."

Ion şi toţi ceilalţi ştiau că altă scăpare nu este decît înfruntarea într-un fel oarecare a exploatatorilor, o înfruntare înfiorător de mută şi neputincioasă în faţa unei blestemate puteri, care li se arată imanentă şi care transformă finalul piesei, moral şi scenic, într-o situaţie infernală, greu de suportat pentru nervii cititorului sau spectatorului.

Piesa e scrisă cu remarcabile însuşiri dramaturgice, manifeste mai ales în complexa notaţie psihologică, care însoţeşte acţiunile şi punctează replicile diferitelor caractere. De multe ori, Vissarion subliniază scenic ideea, prin utilizarea replicii colective, cum am văzut că face în cazul judecăţii lui Naie. Acelaşi procedeu mai e utilizat cînd autorul vrea să sublinieze slabele speranţe de salvare ale exploatatorilor încercuiţi de răsculaţi, cînd pune pe Naie, pe Nicu şi Profirita, să se adreseze lui Tureatcă, simultan şi cu aceeaşi replică monoverbă : „Tureatcă !"

O notă deosebită a stilului acestei piese, puţin prezentă în alte scrieri ale lui Vissarion, este sarcasmul. Muribunda Lixandra stăruie chinuitor şi gingaş cu gîndul spre viitorul copiilor ei, însă cînd perceptorul Pîrjol începe o tiradă focoasă despre imoralitatea furtului, ea, ridicînd capul dintre perne, îl întrerupe spasmodic : „Cinstiţilor !... Vrednicilor !... Cin...sti...ţi...lor !..." Cultivînd tipologia populară a nebunului înţelept, Vissarion extrage elemente de sarcasm din introducerea, în momente „cheie", a pelagrosului Dumitru, care nu-şi dă desigur seama ce spune, dar grăieşte adevărul, imunizat de nebunie, împotriva mîniei celor vizaţi. În momentul sechestrării iiei de mireasă a Lixandrei, intervenţiile lui Dumitru sînt paroxiste :

Dumitru : Lupii !... Lupiii !... Lupiiiiiii !

Pîrjol : Daţi nebunul afară !...

Ţăranii din piesa *Lupii* nu găsesc poate întotdeauna cele mai juste soluţii în lupta lor, nu se aliază reprezentanţilor clasei muncitoare, lîngă care îşi va găsi autorul piesei condiţiile necesare activităţii şi creaţiei sale (în cercurile „Romînia Muncitoare", de pildă). Ceea ce constituie însă un merit tematic şi în genere artistic al piesei este demonstrarea realistă a grelelor condiţii de viaţă ale ţăranilor, pe care le impuneau „lupii" satelor, demascarea acestor „lupi", zugrăvirea urii populare — de care era profund animat însuşi dramaturgul —, a puţinului rod de care se puteau bucura încercările lor de a-şi face dreptate, în condiţiile în care ţăranii erau nevoiţi să se apere, de multe ori, doar descheindu-şi cămăşile în faţa gloanţelor.

Ştefan CRISTEA

www.cimec.ro

OSSIA TRILLING

Scrisoare din Londra*

Dacă trecem în revistă trecuta stagiune teatrală, se impune constatarea neîndoioasă că cele mai bune producţii prezentate pe scenele londoneze s-au datorat companiilor străine, venite în turneu în ţara noastră. Am avut prilejul să vedem grupări de un caracter extrem de divers, ca Teatrul de Stat din Pekin, Ansamblul de dansuri din R.P. Ungară, renumitul Berliner Ensemble, baletul spaniol al lui Antonio, o companie vieneză de operetă şi o companie italiană de operă. Cel mai mare succes însă l-a obţinut renumitul balet al Teatrului Mare din Moscova, în frunte cu miraculoasa Ulanova. Cu săptămîni înainte de sosirea baletului sovietic, toate locurile de la Opera din Londra erau vîndute şi s-a calculat că ansamblul ar fi putut să-şi prelungească şederea la cîteva luni, într-atît a entuziasmat publicul londonez, îndeobşte mare iubitor de balet.

Pe plan teatral propriu-zis, momentele culminante ni le-au oferit, fără îndoială, compania din Berlinul de Est, condusă de Helene Weigel, care ne-a vizitat la foarte scurt timp după moartea tragică a lui Bertolt Brecht; Teatrul Naţional Popular al lui Jean Vilar şi, în sfîrşit, compania Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Această din urmă grupare a prilejuit londonezilor întîlnirea cu aşa-numitul „teatru total" al lui Paul Claudel. La drept vorbind, această formă de teatru s-a dovedit, pînă la urmă, mai puţin revoluţionară decît ne aşteptasem. În realitate, folosind felurite procedee scenice — lumină, dans, cor vorbit şi cîntat, declamaţii, pantomimă şi chiar proiecţiuni cinematografice — „teatrul total" nu este decît un alt aspect al vechiului nostru prieten — acel „teatru epic", aşa cum l-au practicat şi dezvoltat. în Berlinul anilor 1920—1930, Erwin Piscator şi Bertolt Brecht, împreună cu colaboratorii lor. Dar pe cînd Brecht e preocupat în primul rînd de problemele sociale, Claudel — purtător de cuvînt al unei întregi şcoli de poeţi francezi catolici — se gîndeşte la problemele „salvării

Maxwell Shaw în rolul titular din „Aventurile soldatului Svejk", adaptare de Ewan Mac Coll, după romanul lui I. Haşek

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

www.cimec.ro

Perlita Neilson în „Jurnalul Annei Frank", dramatizare de Frances Goodrich și Albert Hackett

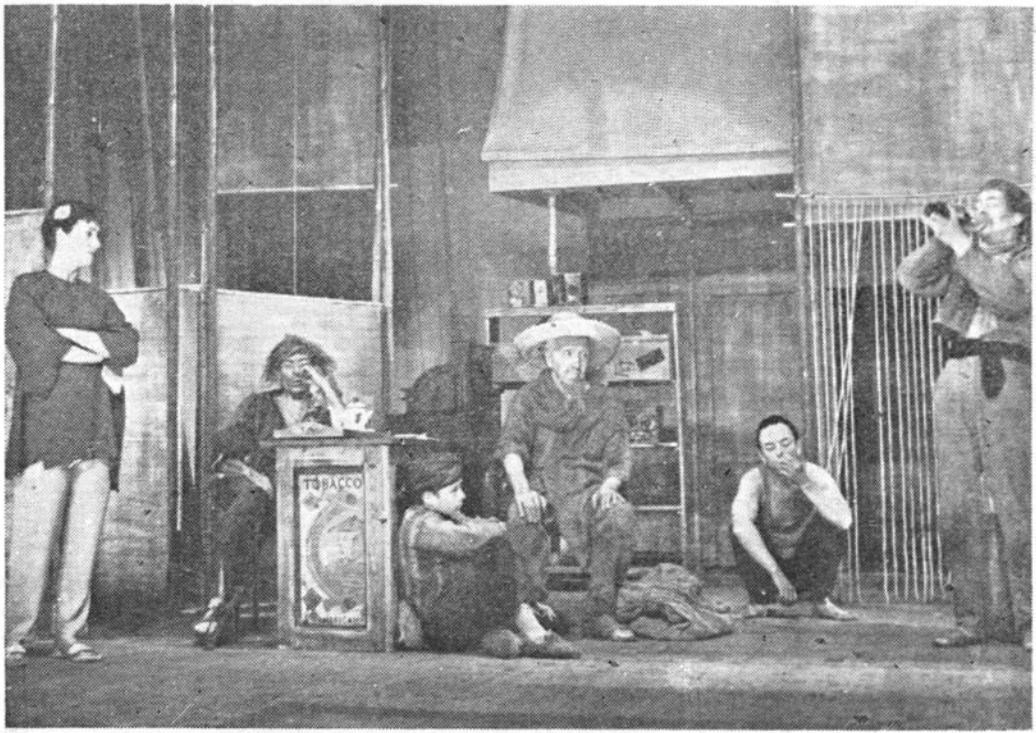
spirituale". Din fericire, cu excepția piesei *Cristofor Columb* de Claudel — descoperirea Americii, relatată într-un mod hiperabscons și chiar întrucîtva plictisitor, în ciuda unor procedee scenice de efect (proiectarea unor secvențe cinematografice pe marea pînză a vasului lui Columb, folosită ca ecran) — în restul ciclului de spectacole pe care le-a dat, compania Barrault ne-a scutit de propagandă catolică și cu toții am admirat precizia extraordinară și stilul desăvîrșit al actorilor francezi, în special al Madeleinei Renaud, în rostirea textelor de Molière, Lope de Vega sau Giraudoux.

Cît privește mișcarea teatrală engleză, trebuie spus că prima impresie e departe de a fi îmbucurătoare. Anglia nu are Teatru Național. De vreo cinci decenii, există o mișcare pentru înființarea unui astfel de teatru. Există și un Fond, și un Comitet. Se presupune că, într-o bună zi, compania Old Vic ar urma să-și asume rolul de Teatru Național. Dar deși guvernul a votat încă în 1948 un fond de un milion de lire, destinat construirii clădirii Teatrului Național, deși terenul a fost ales și piatra fundamentală a fost pusă, planurile arhitecților rămîn deocamdată simple planuri.

Anul 1956 e marcat de înființarea unei noi organizații teatrale stabile, care se intitulează Compania Engleză de Teatru și se consacră cu precădere stimulării dramaturgiei originale. Conducătorul artistic al companiei, el însuși actor înzestrat, este George Devine, care în trecut a lucrat la Old Vic și la Teatrul de la Stratford-upon-Avon. Această companie are la activul ei o serie de realizări valoroase. Prima constă în relevarea unui tînăr scriitor, în vîrstă de 26 de ani, John Osborne, a cărui primă lucrare — *Privești în urmă cu mînie* — a stîrnit vii discuții printre critici și în public. Tema este actuală: nemulțumirea și dezorientarea păturii de mijloc, intelectualicește dezaxată. Numai că autorul nu știe ce soluție să ofere și se mărginește, deocamdată, să prezinte dilema — vădind un simț sigur în folosirea efectelor teatrale în maniera tradițională a stilului scenic din secolul XIX. Venirea la Londra a ansamblului berlinez și luarea de contact cu opera lui Brecht au deșteptat în el o viziune nouă și se pare că ar fi declarat că a doua piesă ce o scrie se va resimți puternic de influența brechtiană. Rămîne de văzut în ce măsură a învățat lecția — dacă se poate vorbi despre o lecție — oferită de teatrul epic. E regretabil, dar englezul de pe stradă, dacă vrea să afle o oglindire autentică a vieții contemporane, trebuie să facă apel mai curînd la genul romanului decît la teatru, care la noi încă își mai păstrează adresa, caracterul de divertisment de o seară.

Deși actorii englezi sînt îndeobște considerați ca interpreți foarte buni ai lui Shakespeare, Sheridan, ai dramaturgiei din perioada Restaurației, ca și ai lui Shaw și ai lui Cehov, producția pe bandă a antreprizei teatrale autohtone este alcătuită dintr-o succesiune nesfîrșită de trivialități, de „comedii de salon" și piese polițiste. Singura excepție de la regula generală o constituie compania Theatre Workshop, care nu se bucură de prea multă cinstire în țara noastră, dar, în schimb, are la activul ei un șir de turnee foarte prețuite pe con-

www.cimec.ro



Scenă din „Omul cel bun din Sezuan" de Bertolt Brecht, în regia lui George Devine

tinent. Theatre Workshop duce o politică fermă de prezentare nu numai a celor mai bune piese din repertoriul universal (Shakespeare, Marlowe, Shaw) dar şi a unor piese noi tratînd probleme contemporane arzătoare.

În general însă, recunoaşterea teatrului ca artă nu va putea avea loc atîtă vreme cît autorităţile şi diferiţi antreprenori vor vedea în teatru, în primul rînd, o îndeletnicire productivă.

www.cimec.ro

Claude Planson: „Ne vom întîlni... la Teatrul Naţiunilor!"

De profesiune — director de scenă; temperamental şi din pasiune pentru teatru — iniţiator, animator şi organizator, alături de A. M. Julien, al Festivalului de Artă Dramatică de la Paris, Claude Planson este — cert — o personalitate puternică, atrăgătoare. Te surprinde la el neobişnuita îmbinare a spiritului practic, operativ, a eficacităţii spre care tinde, vădit, în tot ce întreprinde sau proclamă, cu elanul proaspăt, am spune juvenil, şi căldura care răzbat din vorbele sale, ori de cîte ori sînt în cauză teatrul, problemele lui, oamenii lui. Şederea scurtă, de numai cîteva zile, în ţara noastră, dacă nu i-a dat posibilitatea să cunoască mai îndeaproape şi amănunţit toate aspectele vieţii noastre teatrale, i-a fost, totuşi, suficientă pentru a-şi completa informaţiile ce le avea, pentru a umple unele goluri „în imaginara schemă generală a teatrului şi dramaturgiei romîneşti, pe care eu însumi mi-am alcătuit-o.. cu binevoitorul ajutor al artiştilor dv. care au fost la Paris" — *ţine d-sa să precizeze. Nouă, celor care am stat de vorbă cu el, Planson a ţinut să ne împărtăşească în primul rînd perspectivele îmbucurătoare — cu atît mai îmbucurătoare, cu cît sînt şi apropiate — ale înfăptuirii obiectivului pe care împreună cu Julien l-a urmărit cu stăruinţă, de la modestele începuturi ale primului Festival de la Paris: crearea unui Teatru al Naţiunilor.*

— Cînd Julien şi cu mine am pus la cale primul Festival, dificultăţile păreau de netrecut. Nu mai vorbesc de aspectul financiar al operaţiei — în această privinţă, am aflat multă înţelegere şi sprijin din partea municipalităţii oraşului Paris. Dar nu vă puteţi închipui de cîtă muncă, stăruinţă, chibzuinţă, persuasiune, diplomaţie chiar, a fost nevoie pentru ca să înlăturăm, una cîte una, barierele, pe care rutina, precauţia negustorească, birocratismul şi obtuzitatea unora şi — mai ales! — lipsa de entuziasm a multora ni le puneau în cale. De la bun început, noi am vrut ca la Festival să se întîlnească nu orice trupe — fie ele chiar foarte bune — ci anume cele mai reprezentative, care să se poată înfăţişa cu toată autoritatea drept purtătoare de cuvînt ale artei teatrale din ţările lor. De aceea, l-am chemat de pildă, pe Brecht, care cu minunatul lui Berliner Ensemble a fost de fapt şi învingătorul moral al acelei prime întîlniri teatrale internaţionale din 1954.

www.cimec.ro

— Făcînd o atare afirmație categorică, sînteți în consensul publicului și specialiștilor care au vizionat acel prim Festival — sau e vorba de o părere personală?

— Nu, nu, ansamblul lui Brecht jucînd o piesă de Brecht — *Mama Curaj* — a întrunit incontestabil sufragiile tuturor. Nu-i mai puțin adevărat că, în ce mă privește, consider că Brecht, omul de teatru — adică dramaturgul și regizorul — rămîne personalitatea cea mai de seamă a teatrului, astăzi, creația lui situîndu-se pe linia directă a tradiției care, pornind de la antici, trece pe la Shakespeare și marii clasici. Mă rog, asta-i părerea mea. Dar ca să vedeți că, deși categoric, nu sînt exclusivist, țin să spun că de la al doilea Festival și pînă azi, unul din cele mai răsunătoare și mai constante succese la Paris este al ansamblului englez Theatre Workshop, care mi se pare a fi cu totul remarcabil. Există la el o fantezie poetică, alternînd cu incisivitate satirică în viziune — precum și o măiestrie scenică excepțională.

De altfel — ca să ne întoarcem la Brecht — viitorul Teatru al Națiunilor își va deschide porțile — nădăjduim, în aprilie — cu un „omagiu internațional lui Brecht", în cadrul căruia vor fi reprezentate o serie de piese ale lui, printre care și *Galileo Galilei*. Nu vă pot spune încă nimic sigur, dar s-ar putea ca această piesă să fie interpretată de un ansamblu american, cu Charles Laughton în rolul titular. Proiecte...

— Acest Teatru al Națiunilor va fi permanent, sau pe durata Festivalului anual de la Paris?

— Nu, el va lua, de fapt, locul Festivalului. Să fiu mai lămurit. Teatrul Națiunilor, care își va avea sediul în fostul teatru „Sarah Bernhardt" al municipalității pariziene, a fost creat pe baza unui proiect prezentat de țara noastră la sesiunea Institutului Internațional de Teatru, ținută în 1955 la Dubrovnik. Noi concepem Teatrul Națiunilor ca o scenă internațională, unde vor evolua ansamblurile cele mai bune din toate țările, interpretînd fie opere ale literaturii autohtone, fie lucrări consacrate din dramaturgia altor țări. În primul caz, se va obține o viziune aprofundată asupra literaturii dramatice a unei anumite țări, în al doilea caz — vom asista la experiența întotdeauna pasionantă a tălmăcirii scenice (implicit, dacă vreți, și filozofice) a sensurilor proprii creațiilor spiritului unor națiuni, prin canalele sensibilității și gîndirii, altor națiuni. Prima stagiune a Teatrului Națiunilor va dura numai patru luni — nu avem fonduri, pentru mai mult. La anul, sperăm s-o prelungim la șase luni; pe urmă — cine știe? — poate realizăm o activitate permanentă. Ar fi minunat, nu?

Și Claude Planson zîmbește bucuros, încrezător.

— Aveți proiecte concrete pentru stagiunea care se va deschide în aprilie?

— Da. Ne gîndim la o săptămînă a teatrului englez în care să fie reprezentate toate formele spectacologice, exceptînd cele secundare. Apoi, un program german — nu mă îndoiesc că vă este cunoscut succesul marelui actor Messemer, din Bochum, un uriaș al scenei; două săptămîni de teatru american — ei!, aici, selecția va fi anevoioasă, căci nu vă ascund că lipsa unor tradiții serioase și comercialismul frînează puternic dezvoltarea artei teatrale americane tocmai ca *artă*, și nu ca un sector de producție rentabil, printre altele, poate chiar mai rentabile; or, noi *artă* vrem, nu surogate distractive. În sfîrșit, ne ispitește ideea prezentării teatrului din Extremul Orient — poate, a celui japonez. Dar, deocamdată, nu-i încă nimic sigur — în afară de omagiul lui Brecht.

În orice caz, vrem ca Teatrul Națiunilor să devină casa noastră, a tuturor celor care iubim magia scenei și melodia dialogului dramatic. De aceea, nu ne limităm la latura spectacologică. Pe lîngă Teatrul Națiunilor, se va ține un Congres al criticilor dramatici și proiectăm să organizăm un Congres al tehnicienilor de teatru — ce spuneți? Asta o să fie interesant! Pe urmă, am și pus bazele unei Asociații internaționale a spectatorilor — nu știu cum se va chema: Prietenii Teatrului Națiunilor sau altcumva, în orice caz, un nume mai scurt și mai sugestiv. Scopul ei va fi să faciliteze accesul la teatru al publicului de pretutindeni — să fim înțeleși, al marelui public, nu al snobilor, blazați, cu sensibili-

www.cimec.ro

tatea tocită. Căci, în general, și spectatorul trebuie să-și spună cuvîntul ; are și el problemele lui.

În sfîrșit, înființăm — în afară de un centru de documentare, la care puteți apela de pe acum — un serviciu de publicații. Vom edita două reviste — una rezervată exclusiv textelor de piese. Revistele vor fi deschise colaborărilor din toate țările, pe care nu numai că le vom primi cu bucurie, dar — vă avertizez — le vom cere chiar stăruitor.

— *Un plan vast...*

— ...și care va fi realizat — de asta să nu vă îndoiți ! Pentru că se cere imperios realizat ! Julien și cu mine, lucrînd la organizarea celor trei Festivaluri, am constatat — spre stupefacția și bucuria noastră — că, în ultimă analiză, problemele care frămîntă pe creatorii și iubitorii artei teatrale de pretutindeni sînt aceleași. Pe tărîmul acesta, încrederea reciprocă și înfrățirea în ale frumosului permit să se găsească — mai mult : îndeamnă la căutarea unui limbaj comun și unor punți de legătură între oamenii de cultură. Experiența Festivalurilor — realizate cu eforturi și cazne, de altfel — ne îndreptățește să fim optimiști. Ne vom întîlni cît mai numeroși și din ce în ce mai numeroși la Teatrul Națiunilor !

T. S.

www.cimec.ro

Am aflat cine este Elsa Shelley

Eram la Berlin, în primele zile ale lui ianuarie. Nu mai citisem ziare românești de mai bine de două săptămîni. O întîmplare a făcut să devin posesorul fericit al cîtorva publicații de-acasă cu niște date mai vechi, care nu m-au împiedicat însă să le savurez prospețimea. Le-am frunzărit cu aviditate și emoție. Între ele se găsea și o „Gazetă literară" din 20 decembrie 1956. Atenția mi-a fost atrasă de un titlu cu litere mari și împodobite de pe pagina întîi, din colțul de sus, dreapta, unde stă de obicei un articol important, contrafondul, cum i se mai zice. Scria cu slove de o șchioapă: „Cine este Elsa Shelley?" Intrigat de insistența titlului, curios din cale afară să stabilesc identitatea unei necunoscute, care probabil că săvîrșise ceva cu totul deosebit în timpul absenței mele din țară, mi-am aruncat ochii lacomi de cuvînt românesc pe coloanele din marginea dreaptă a gazetei. Am citit articolul într-o răsuflare și am încercat să-i descifrez, de departe, sensurile.

Prima imputare care i se aducea incriminatei era că sugerează înrudirea cu marele liric englez, fără să aibă nici un temei legal în această direcție. Se făcea apoi o incursiune în viața intimă a poetului, încercînd să se stabilească dacă impricinata nu e „rodul nevinovat și dulce al unei aventuri pătrunse de sentiment". Nici aici răspunsul nu era satisfăcător — de altfel, în acest domeniu, cele mai riguroase exactități pot deveni relative. Și la urmă se conchidea că acuzata, o literată nedăruită, poartă, printr-o fraudă care poate induce în eroare — nu era indicat pe cine —, numele unui celebru mînuitor de rime și imagini.

Mărturisesc că această primă parte a argumentării m-a nedumerit. Niciodată n-am crezut că Matei Caragiale a scris Craii de curte veche, *fiindcă orice laborator ar fi putut demonstra că are aceeași grupă sanguină cu marele Ion Luca, și orice notar ar fi izbutit să dovedească cu ușurință valabilitatea actelor de stare civilă care stabilesc cu certitudinea legii legăturile dintre tată și fiu. Tot așa cum mi s-a părut, odată, cel puțin arbitrară clamarea insinuantă a filiației familiale dintre Eugen Lovinescu și Horia Lovinescu, ceea ce nu l-a împiedicat pe înzestratul nostru dramaturg să scrie prețuita* Citadelă sfărîmată.

Dincolo însă de această teză a eredității talentului, care m-a despărțit inițial de autorul articolului cu titlul senzațional, am găsit menționate tot acolo o serie de lucruri interesante, de natură să pună pe gînduri pe omul de bună credință. Și ardeam de nerăbdare să văd piesa Fete rătăcite, *care stîrnise încă înainte de premieră această intervenție pasionată.*

N-am așteptat spectacolul pentru presă și, prin amabilitatea celui ce conduce Teatrul Tineretului, am reușit să particip la prima reprezentație pentru public. M-am așezat în scaun cu sufletul la gură și, tot numai ochi și urechi, m-am lăsat cu anticipație pradă voluptăților artistice pe care le așteptam și, satisfăcut de această pregătire, am asistat,

www.cimec.ro

în cele din urmă, la ridicarea cortinei. Am ascultat primul act cu oarecare dificultate. Al doilea și al treilea mi-au trecut, însă, în bună parte, pe lîngă urechi, cu tot exercițiul continuu de încordare a atenției pe care l-am încercat. Nu se poate să nu vi se fi întîmplat și dumneavoastră, cel puțin o dată, la fel: vii la teatru cu atenția pregătită pentru înmagazinarea unei emoții și dacă osmoza dintre valoarea sensibilă a spectacolului — text, artă interpretativă, paletă plastică, baghetă regizorală — și sensibilitatea proprie nu se produce, începi să fii distras, absent, și să nu mai receptezi, cu toate eforturile depuse, aproape nimic. N-am plecat din sală, considerîndu-mă victima unei penitențe necesare. Și m-am străduit să-mi explic ce s-a întîmplat. Nimic mai simplu! Bietul Federico Garcia Lorca spunea cîndva, neprevăzînd căutările creatoare ale factorilor responsabili pentru alcătuirea repertoriului de la Teatrul Tineretului: „Teatrul nu-i altceva decît poezia care se înalță din carte și devine umană". Textul Elsei Shelley pare a fi declarat cu vehemență război poeziei — de unde se vede încă o dată că femeia aceasta n-are nici o legătură cu strălucitul compatriot al lui Shakespeare și Byron —, renunțînd implicit și la integrarea valorilor profund omenești în economia lucrării. Dacă am încerca să supunem piesa aceasta unei analize mai medicale, asemenea examenelor care se fac sîngelui, urinii sau sputei, probabil că buletinul ar arăta cam așa:

microbi literari:	fără
poezie:	nu se găsește
adevăr:	urme foarte slabe, aproape imperceptibile
valori autentic umane:	invizibile la un microscop obișnuit de laborator
platitudini:	în număr îngrijorător de mare
trivialități:	abundente

Concluziile și recomandațiile medicale ar suna, probabil, după aceste investigații, cam astfel: bolnavul — adică piesa — trebuie ferit de contactul cu aglomerările de oameni — adică scena, sala de spectacol — și riguros izolat, pentru a nu contagia mediul înconjurător și mai cu seamă subiectele predispuse la îmbolnăvire, în speță: director, secretar literar, prim regizor artistic, eventual consiliul artistic de la Teatrul Tineretului ș.a.

Gluma poate merge mai departe, însă e din cale afară de amară. Semnatarul rîndurilor din „Gazeta literară" avea în multe privințe dreptate și, în orice caz, atunci cînd părea foarte îngrijorat de simptomele unei boli, căreia noi i-am spune: prost gust acut. Un director... artist emerit, un secretar literar... dramaturg, un consiliu artistic... populat cu nume sonore înscrie în repertoriu o piesă de infamă calitate artistică, încercînd să se justifice îndărătul... profilului de tineret pe care îl are teatrul. Îmi amintesc că nu cu tare multă vreme în urmă eram și eu tînăr. Cu cîtă emoție am citit în niște traduceri franțuzești trunchiate Sur le Don paisible de M. Șolohov, Et l'acier fut trempé de N. Ostrovski, sau tot atunci, Les Thibault de Roger Martin du Gard, alături de romanele lui M. Sadoveanu și Camil Petrescu, poeziile lui Esenin și Verlaine, Rilke și Arghezi, ca să nu mai vorbesc de emoția comuniunii cu marii clasici ai literaturii universale. Am impresia că accepția „profilului" e profund eronată la cîrmuitorii teatrului care ar trebui să înaripeze visurile adolescenței, să așeze și mai temeinic înclinațiile generoase ale tinereții. Oare, e mai pe... profil să se joace o piesă cu o prostituată de 15 ani din Fete rătăcite decît Liubov Iarovaia sau Tragedia optimistă, de pildă, care situează în centrul acțiunii eroine înnobilate de magia splendidă a revoluției, dar numărînd — vai! — vreo 30 de ani?

Am impresia că cei de la Teatrul Tineretului și-au așezat activitatea în domeniul repertoriului pe niște criterii apropiate de acestea:

1. „Teatrul nu este o artă...; este un secret" (Flaubert). Fără să cerceteze cu grijă contextul acestui citat, trunchiat fără scrupule față de marele literat francez, a apărut la cei în cauză hotărîrea să nu se preocupe de valoarea artistică a lucrărilor dramatice (lucru confirmat și de alegerea nefastă a unor piese romînești grav deficitare pe acest tărîm,

www.cimec.ro

în ultimele două stagiuni), căutîndu-le pe acelea din familia Fetelor rătăcite, *care sînt cu... şmecherie sau, ca să se cheme mai frumos, cu secret, cum zicea Flaubert.*

2. În situaţia în care eroii piesei au pînă la 18 ani, nu mai are nicio însemnătate dacă sînt comunarzi, prostituate, poeţi decadenţi sau David Copperfield.

3. Mintea tineretului e crudă şi nu trebuie pusă la grea încercare; de aceea, cît mai multe cuvinte plate, saturate de îndelungă şi foarte cotidiană folosire, cît mai puţine imagini, metafore şi alte complicaţii inutile ale vieţii.

4. Există o prejudecată, înrădăcinată pe la alte teatre, a numelor celebre din literatura universală şi a celor cu rezonanţă nouă din literatura autohtonă. A se prefera, în cazul concret al T.T., inversul: numele sonore din literatura autohtonă, chiar dacă piesele nu sînt finite, şi lansarea unor nume noi, necunoscute — de ex. Elsa Shelley — din literatura universală.

5. Sînt unii care susţin că a pune în scenă înseamnă a regăsi emoţia consemnată în text şi a o trăi, înseamnă să vibrezi în unison cu textul. Formule învechite! N-are textul emoţie, s-o găsească regizorul; n-are regizorul, s-o găsească publicul... că de aceea e tînăr şi emotiv.

Şi aşa mai departe...

La baza acestui sumar regulament de funcţionare s-a aşezat, fără îndoială, acelaşi blestemat prost gust, care e generat, între altele, uneori de insuficienta orientare culturală, alteori de submediocra sensibilitate artistică, întotdeauna de necunoaşterea obiectivelor mari ale politicii noastre culturale.

Toate reflecţiile acestea triste se trag, în mare măsură, de la lectura acelui articol, văzut departe de ţară, şi care mi-a solicitat cu perseverenţă curiozitatea, obligîndu-mă să trec prin vălul străveziu din fibre artificiale, contrafăcute, al unei piese din cale afară de proaste, şi să văd, într-o străfulgerare, mult mai multe lucruri.

Am aflat, în sfîrşit, cine este Elsa Shelley. Şi ca să fiu în tonul semifabricatului teatral produs de ilustra autoare, nealterîndu-i cu nici o iotă stilul înalt: „Mersi de cunoştinţă".

H. DEL.

P. S. *N-am publicat în numărul de faţă al revistei noastre cronica obişnuită şi fotografii de la acest spectacol, pentru a scuti cercetătorul pasionat de peste veacuri de cunoaşterea unui experiment destul de penibil.*

Preponderenţă actoricească

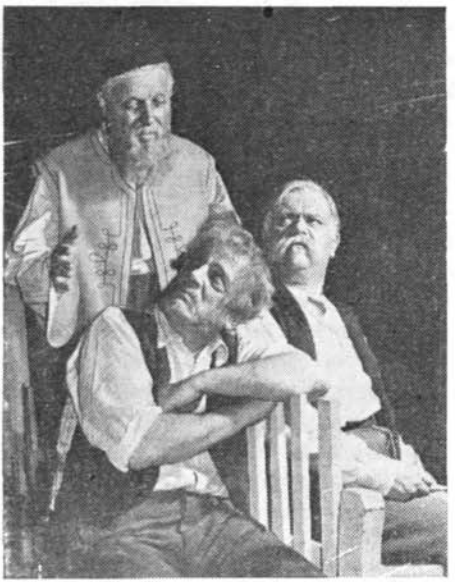
Teatrul Municipal: *Take, Ianke şi Cadîr* **de Victor Ion Popa**

Faţă de spectacolele din stagiunea trecută ale unor teatre din provincie, comedia *Take, Ianke şi Cadir* de Victor Ion Popa a văzut lumina rampei pe scena Teatrului Municipal într-o realizare care se distinge, întîi de toate, prin omogenitate. Dacă la Piteşti, după cîteva reprezentaţii, unele personaje secondante ale piesei, ca Take şi Cadîr, nu s-au mai bucurat de aportul interpretativ al titularilor; dacă la Ploeşti, trinitatea indicată în titlul piesei a fost redusă la prezenţa artistică a numai două personaje, la Bucureşti, spectacolul prezintă o unitate care vine mai ales din echilibrul realizat între interpreţii principali.

Aşa cum s-a mai spus, două virtuţi artistice sînt îndeosebi necesare unei puneri în scenă a acestei piese: atmosferă şi ritm. Prima e menită să dea tonalitatea generală a comediei: indolenţa solară a unui peisaj levantin, în care diferenţele de rasă rămîn active numai în sfera limbajului; să justifice un pseudoconflict: o poziţie artificială, care se naşte nu din convingerile rasiale ale personajelor, ci din prejudecăţile care-i copleşesc pentru o clipă; în fine, să pigmenteze volubilitatea verbală: cinism şi vulgaritate afişate, sub care se dezvăluie necontenit fiorul unei umanităţi autentice. Cît despre ritm, acesta are datoria de a suplini lipsa de acţiune concretă, pe scenă, de care suferă piesa: duelul verbal Ianke-

www.cimec.ro

Take, contribuția obosită dar salutară a lui Cadîr, aparițiile lui Ilie, intervențiile cuplului Ana—Ionel, toate acestea trebuie să se constituie ca unități oarecum distincte, pentru ca deosebirea de mentalitate, debit și culoare să dea nerv întregului spectacol. Insistența regizorală în această direcție este cu atît mai necesară cu cît comicul și vivacitatea piesei, ținînd de ordin exclusiv verbal, se pierd cu totul dacă nu-și primesc valoarea specifică în funcție de fiecare personaj. Poate că nu greșim susținînd că în această comedie, capacitatea eroilor de a acționa este oarecum invers proporțională cu aceea de a evolua verbal : debitul lui Ianke ascunde neputința acestuia de a se descurca într-o situație dată, în timp ce Cadîr cel zgîrcit la vorbă găsește soluția practică. Regizorul care nu sezisează necesitatea de a rezolva *în cuvînt* ceea ce piesei îi lipsește *în act* riscă să piardă pe drum savoarea comediei.



Ion Manta (Cadîr), Jules Cazaban (Ianke), Ștefan Ciubotărașu (Take)

N. Al. Toscani, regizorul spectacolului de la Teatrul Municipal, are meritul de a fi asigurat o bună distribuție a rolurilor de prim-plan. Sezisînd, în același timp, importanța acordării în valoare și a diferențierii tipologice, regizorul a manifestat grija pentru definirea temperamentală a eroilor, pentru gruparea lor într-o unitate cu trei corzi · surdă și gravă la Cadîr, moale dar cu izbucniri furioase la Take, vibrantă și sensibilă la Ianke.

Ceea ce i-am reproșa însă regizorului este o oarecare carență de atmosferă și ritm. Neînțelegînd să facă din fiecare apariție în scenă a personajelor un *eveniment*, N. Al. Toscani nu le-a folosit ca tot atîtea prilejuri de a propulsa intriga, ca tot atîtea momente dramatice. În același timp, viața mahalalei n-a trăit în complexitatea ei, în foirea promiscuă și lenevoasă pe care o presupune textul lui Victor Ion Popa. Perspectiva deschisă, în primul act, de ulița care se adîncește în scenă, utilizînd cele cîteva scări, n-a fost aproape deloc populată cu elementul uman, deși decorul permitea și aproape invita la lucrul acesta. Rupt de viața înconjurătoare, însingurat chiar, acest colț de mahala a părut sustras oricăror influențe exterioare, vibrînd exclusiv de viața intimă a celor trei personaje principale, ceea ce vine în contrazicere cu presiunea puternică exercitată asupra acestora de ambianța socială în care trăiesc.

Trebuie să recunoaștem însă că, cel puțin pentru carența de atmosferă, regizorul și-a împărțit responsabilitatea cu scenograful Nicolae Savin. Calitățile decorului din primul act se pierd în celelalte : pridvorul interior (actul II) nu mai are nimic din notația orientală a prăvăliilor, iar gardul, care — în ultimul act — îngustează perspectiva, prezintă cromatica unui decor de operetă.

Spectacolul de pe scena Teatrului Municipal prezintă însă, cu deosebire, valori ce țin de interpretare. În rolul lui Ianke, personaj deosebit de generos, Jules Cazaban a izbutit o remarcabilă creație : verva sa a fost inepuizabilă, pigmentul argotic bine dozat, vitalitatea și umorul mereu proaspete, iar mișcarea în scenă neistovită. Dar această mișcare a înăbușit uneori însăși autenticitatea trăirii lăuntrice : în scena întoarcerii Anei, de pildă, interpretul s-a risipit într-o agitație exterioară, lipsită de fior. Rezerva noastră principală se referă însă la gama vocală a actorului, care — în această comedie — ni s-a părut prea săracă față de complexitatea psihologică a personajului.

Cu inflexiuni grave, cu o anumită bonomie de moldovean indolent, Ștefan Ciubotărașu a dat lui Take un fel de masivitate inertă, în contrast frapant cu vioiciunea prietenului său. Ca și acesta însă, personajul a fost privat, îndeosebi în cele cîteva scene sentimentale, de căldură interioară. E destul să amintim scena cîntecului în doi (actul III), pentru a ne da seamă că acești actori cu mare experiență scenică au manifestat parcă un refuz de a se insera în substratul profund al sincerității personajelor.

Cadîr a fost interpretat de Ion Manta : calm, economie de gesturi și cuvinte, dificultate de a gîndi pe cont propriu și de-

www.cimec.ro

bitare a preceptelor metaforice ale Coranului, iată trăsăturile specifice ale personajului, pe care interpretul le-a subliniat prin sobrietate.

Celelalte roluri oferă un material ingrat din punct de vedere actoricesc, fiind doar pretexte pentru declanşarea reacţiilor temperamentale ale celor trei negustori. Cu toate acestea, Octavian Cotescu (Ionel), Graziella Albini (Ana) şi Virginia Stoicescu (baba Safta) au constituit apariţii net diferenţiate prin siluetă şi gest. Cei doi tineri nu au îngroşat melodramatic linia momentelor de dificultate ale dragostei lor, iar bătrîna a avut o discreţie de şoaptă abia strecurată. În rolul lui Ilie, Carol Kron ne-a oferit un profil deosebit de pregnant, deşi pronunţia exagerat colorată a făcut uneori imposibilă înţelegerea integrală a textului.

Meritul principal al spectacolului — unitatea şi orchestrarea în interpretare a protagoniştilor — a făcut ca ideea de bază: prietenia între oameni de sînge şi concepţii diferite, care marca o poziţie îndrăzneaţă la data apariţiei piesei, să fie pusă în adevărata ei lumină şi servită cu generozitatea spontană a unor virtuoşi ai scenei.

D. ZAMFIR

Cine este vinovat?

Teatrul de Stat din Petroşani: *Ceasul de aur* de Ion Niculescu

Ceasul de aur, piesa de debut a tînărului Ion Niculescu (jucată în premieră la Teatrul de Stat din Petroşani), este, după părerea autorului, o „tragedie comică". Această paradoxală împerechere de termeni a fost de mult lansată în arsenalul literar al dramaturgilor şi conţine o originală bună intenţie de a obţine rîsul prin mijloace care, în mod normal, ar trebui să ne facă să plîngem. Pînă aici, totul e în regulă; nu are importanţă, în fond, dacă tragedia e comică sau comedia e tragică; opera de artă poate fi sinteza unor elemente contradictorii, poate topi în aliajul ei orice fel de procedură stilistică; totul depinde de temperatura emotivă, de dozajul caracterelor, de cristalizarea în formă ultimă. Totul depinde de rezultat. Dar în cazul special al *Ceasului de aur*, rezultatul nu e limpede. Am asistat la scene tragice, am aplaudat cu sinceră spontaneitate episoadele comice ale intrigii, am înţeles şi intenţia, şi dedesubturile piesei; cu toate acestea, am plecat de la spectacol cu un vag sentiment de confuzie şi nemulţumire.

Piesa lui Ion Niculescu e o lucrare generoasă în idei şi personaje. Dialogul nu supără, suspensiile prea patetice sau prea uscat politizante alunecă, se dizolvă în ritmica unei agitaţii care e de cea mai sănătoasă origine comică. Familie de mari resurse financiare, Sotireştii pierd prin naţionalizarea din 1948 toate fabricile, băncile şi acţiunile pe care le posedă. Din toată averea, numeroasa familie nu rămîne decît cu un... ceas de aur. Un ceas preţios, care, în afară de valoarea sa materială, mai posedă şi magica putere de a conferi posesorului dreptul de a fi moştenitorul tradiţiei şi averilor familiei Sotirescu. Între diferiţii membri ai familiei — un fost ministru idiot, un agronom şmecher dar imbecil, o damă distinsă şi escroacă şi un ginere inginer, inteligent dar imoral — se angajează o luptă pe viaţă şi pe moarte. Al cui va fi ceasul? În actul III, bătrînul Sotirescu moare în urma unui atac de cord. Începe căutarea ceasului care, între timp, dispăruse... După variate peripeţii, obiectul reapare, dar fără a mai prezenta vreo valoare, deoarece pietrele preţioase îi fuseseră furate. Şi — culmea! — în momentul suprem al dramei (al comediei?) ceasul se opreşte. În superstiţia familială, acest accident înseamnă sfîrşitul, înseamnă încetarea norocului, pierderea averii, prăbuşirea...

Deşi înrudirile tematice sînt evidente — familia Sotirescu a autorului fiind foarte asemănătoare cu familia Dragomirescu, cu familia Kovaci, cu familia Duduleanu, cu familia *Patrioticii Romine* etc., etc. — îndrăzneala şi inspiraţia autorului reuşesc să depăşească simplul decalc, astfel încît eroii ce se agită în jurul buclucaşului (şi vai! mult prea simbolicului) ceas de aur, ajung, pînă la urmă, să aibă contur psihologic, chiar dacă îşi împrumută din altă parte esenţa morală. Cu toate acestea, în tot timpul spectacolului m-a urmărit impresia că asist la două piese diferite care, printr-o absurdă năstrunicie artistică, au ajuns să fie prezentate în acelaşi timp. A existat, astfel, o linie dramatică împinsă de unii interpreţi pînă la hotarele melodramei sau chiar ale tragediei, şi o altă linie — să-i zicem comică — ce s-a consumat în sferele amuzante ale bulevardierului şi burlescului. Publicul a aplaudat: a aplaudat şi aici, şi dincolo, dar, mereu în altă ordine

www.cimec.ro

de idei, mereu altceva, ciugulind cu egoism din ospățul de pe scenă cele cîteva bunătăți care i-au plăcut. S-a dansat conga și asta a plăcut. Au avut loc cîteva scene pseudoerotice (ca în orice societate înalt burgheză, legăturile amoroase se fac după o severă geometrie a diagonalelor); au plăcut și acestea ! A plăcut și agitația de la urmă, și pernele tăiate, și pereții ciocăniți (în căutarea ceasului pierdut). Dar au plăcut fragmentar, în sine. În spectacol, piesa și-a pierdut acea unitate severă, acel organism centralizat, care singur garantează ideea dramatică. E adevărat, impresia de mult zgomot pentru nimic e puternică : ceasul — oricît ar fi de aur (ca să-i mărească valoarea, autorul i-a adăugat și cîteva pietre prețioase) — justifică greu, foarte greu crisparea unei atît de sus-puse familii. Pe linie de comedie sau de farsă, fleacul poate genera conflicte oricît de grave ; dar pe linie de tragedie, ceasul de aur, cu toată simbolica ce i-o atribuie inteligența autorului, nu ajunge să acopere conflictul. De aici se naște acea suspensie, acel semn al mirării, care ne-a punctat atenția în timpul spectacolului.

De ce o tragedie comică și nu o comedie tragică ? Întrebarea, pusă astfel, poate părea o răutate de calambur. Poate părea, pentru că dacă o analizăm de aproape, ne vom da seama că în această schimbare de sens, de orientare dramatică, se ascunde unul din importantele resorturi ale *Ceasului de aur*.

Creînd comedie, se pot obține efecte tragice. Pe firul unei întîmplări hazlii, ușoare, spumoase, poți atinge (discret, în adîncime) fibre de vibrație gravă, zone de tristețe și melancolie. Umorul poate fi amar (Shaw), comicul poate fi dramatic (Pirandello), burlescul poate fi tragic (Chaplin). Cu o condiție : nuanța neagră să nu apară decît ca o umbră de ecou în sufletul spectatorului. Pentru amestecul de tristețe și veselie, s-a creat un gen literar nou : drama. Dar drama nu e un simplu amestec, ci o sinteză de profundă rezonanță. Punînd alături scene comice cu scene dramatice, se obține același efect ca și cînd s-ar pune alături fotografii serioase și caricaturi, desen animat și film realist, muzică simfonică și jazz. Iată pentru ce, așa cum a fost reprezentat, *Ceasul de aur* mi s-a părut nu o „tragedie comică" (ceea ce ar fi putut să fie interesant), ci o tragedie cu comedie, ceea ce, după a noastră părere, a constituit un motiv de derută și pentru public, și pentru critici, și — mai ales — pentru regie.

Am afirmat că, în artă, comicul poate germina ecouri tragice. Inversul, însă, nu mai e valabil. Ne-o spun teoreticienii tragediei, regizorii și bunul nostru simț de spectator. Tragicul, dacă tinde spre efecte comice, devine în mod necesar, ridicol. Nu

Mimi Munteanu (Suzana) și Al. Jeles (Alecu Sotirescu)

www.cimec.ro

poți pleca de la teme tragice — moartea, prăbușirea, destrămarea — avînd în buzunar o adresă comică. Tragicul nu se convertește niciodată : se alterează, se compromite, dispare eventual — niciodată însă nu intră în concubinaj artistic cu rîsul. Tema piesei lui Niculescu e și una tragică (prăbușirea unei familii), și una comică (goana ridicolă a moștenitorilor după prețiosul ceas al familiei). Care din ele primează ? Fiindcă una prin alta nu merge. Nu poți scrie o simfonie în două chei, nu poți cuceri o luptă prin două tactici concomitente. O temă din cele două trebuie să devină centrală. Regizorul și majoritatea interpreților au pedalat pe linia gravă a demascării, a putrezirii, a spaimei apocaliptice în fața sfîrșitului. Publicul în schimb (și avem vaga bănuială că autorul însuși) a urmărit și aplaudat comedia de moravuri, farsa burgheză, burlesca socială, suportînd restul ca umplutură. Astfel stînd lucrurile, e limpede că regia (Marcel Șoma) poartă o vină mult mai mare decît autorul. Piesa lui Ion Niculescu încă nu și-a spus ultimul cuvînt : o altă regie, o altă interpretare, o substanțială stilizare din partea autorului ar putea să aducă surprize. Deocamdată, în fața spectacolului petroșenenilor, trebuie să ne declarăm nemulțumiți, chiar dacă, pe ici pe colo, am găsit amănunte ce ne-au încîntat.

Nu știu cum aș putea denumi concepția regizorală a prea tînărului regizor Șoma (mă refer la vîrsta artistică și nu la cea calendaristică !).

O concepție de „evantai" mi se pare termenul cel mai potrivit. Toate elementele componente ale scenei s-au dispus în rozetă și — mînate de o aproape supărătoare independență centrifugă — s-au separat, conturîndu-se la maximum și în sine. Un decor — de altfel, excelent executat (Adalbert Wilke) — a devenit un decor în sine : fiecare scenă a fost lucrată separat, unele așa, altele altfel; scenele comice au fost foarte comice, cele vulgare, foarte vulgare, cele dramatice au atins pur și simplu nivelul melodramelor cu stafii și spînzurători. Fiecare actor și-a compus independent rolul, potrivindu-și fizicul și vocea la replicile autorului. A fost și muzică (de toate genurile), și lumini, și penumbre. Și o moarte subită într-un fotoliu. Totul a fost prezent și în cantități atît de exagerate (toalete, bijuterii, adultere), încît nu e de mirare că publicul a făcut mofturi și a consumat numai ceea ce i-a plăcut. Regia a pierdut din mînă sensul spectacolului : exagerînd, i-a ratat morala ; abuzînd de efecte, l-a golit de artă. Și nu e vorba numai de greșelile de mișcare, lumină și recuzită, ci și de acea, să-i zicem, apriorică viziune asupra spectacolului, pe care, din lipsă de experiență, Marcel Șoma nu și-a formulat-o. O piesă fără tradiție — o piesă de debut, o piesă în care în afară de dăruire și bună intenție politică, multe din ape sînt încă neclare — necesita un ochi matur, o experiență scenică încercată. Considerăm, pentru modestul debut al lui Ion Niculescu, drept o nefericită coincidență faptul că tocmai pe piesa lui și-a încercat debutul și tînărul Marcel Șoma. Direcțiunea teatrului a făcut prin asta o greșeală și față de autor, și față de public, dar mai ales față de bieții actori. Nu ni se pare nimic mai comic și nimic mai tragic, în același timp, decît să vezi un colectiv valoros de artiști consumîndu-și talentul, entuziasmul, munca spre a obține un succes, acolo unde acest succes este dintru început ratat din cauza unui „error fundamentalis". Cumplitul lor efort, împins de unii spre artă, de alții spre ridicolul artei, nu face decît să ne întristeze aplauzele, încărcînd sincerul nostru entuziasm cu relativitatea mai mult decît tragică a dictonului vechi care spune : „Parturiunt montes, nascetur..."

O surpriză și cîteva probleme

Teatrul Național din Craiova : *Bunbury* **de Oscar Wilde**

Succesul repurtat în Capitală de recentul turneu al mult încercatului teatru craiovean a constituit — în afară de entuziasmul și desfătarea cu care ne-a copleșit spectacolul oferit *(Bunbury* de Oscar Wilde) — și un prilej de meditație și analiză. Pentru lumea teatrului nostru, realizarea artistică a „copiilor" lui Vlad Mugur nu înseamnă numai un succes, un triumf. Mai mult decît atît, în politica noastră artistică, contează lecția, demonstrația care a avut loc. Vlad Mugur a dovedit pe concret că un regizor dotat și conștiincios poate face artă de calitate oriunde : chiar și în provincie. Și a mai dovedit că, pentru a realiza un spectacol bun, nu e nevoie de o distribuție cu palmares ; tineri, abia ieșiți de pe băncile institutului, pot deveni vedete atunci cînd crudul lor talent încape în mîna înțeleaptă a unui

www.cimec.ro

C. Rauţchi (Lane) şi D. Rucăreanu (Algernon)

regizor care ştie să fie şi artist şi pedagog. Vlad Mugur a făcut, într-un anume fel, pionierat artistic la Craiova. Pentru acest fapt, la meritele sale de om de teatru, trebuie să adăugăm pe cele care rezultă din calitatea de profesor şi cetăţean.

Saltul calitativ al craiovenilor se datoreşte în cea mai mare parte faptului că un grup de studenţi (excelenţi ca talent şi şcoală) au continuat să lucreze pe scenă cu profesorul care i-a crescut şi educat. Se ştie, absolventul institutului nu e un actor format : nu are o personalitate definitivă, un stil de joc, o specializare în direcţia anumitor roluri. De cele mai multe ori, e o simplă potenţialitate, un fel de materie primă a artei scenice. Totul depinde de cel care îl ia în primire în primii ani de activitate. În aceşti ani, îi cresc aripile : aripi de ceară sau aripi adevărate. Rebuturile scenelor noastre sînt de multe ori asemenea talente ratate, victime inconştiente ale unei proaste îndrumări. Şi cînd se ratează talentul, cînd se falsifică vocaţia şi entuziasmul, apar, ca o necesară compensaţie psihologică, cabotinismul, caracuda şi oarba invidie. De aceea, exemplul preţios al teatrului din Craiova trebuie să ne dea de gîndit. Viitoarele repartizări ale absolvenţilor institutului ar fi bine să ţină seama de această experienţă. Mai mult : n-ar strica deloc să se ia în studiu problema menţinerii contactului acestor absolvenţi cu maestrul (şi implicit, cu stilul) care i-a format şi crescut. Ar fi potrivit ca marii regizori să se deplaseze mai des în provincie spre a face „şcoală" colectivelor de acolo, ferindu-le de rutină, încurajînd şi corectînd munca celor fără experienţă ; în acelaşi timp, poate că n-ar fi imposibil ca tinerele talente care lucrează în alte oraşe să treacă, pentru o vreme, şi pe la teatrele din Capitală (iată un punct ce ar merita să fie inclus eventual în planul de perspectivă al Teatrului Naţional), chemate pentru a lucra în vederea unui rol potrivit, alături de un regizor şi în cadrul unui colectiv de calitate.

Există în stilul hiperinteligent al lui Oscar Wilde o scăpărare care îţi înşeală ochii şi-ţi derutează sensibilitatea. Ai impresia că totul e un joc de artificii spirituale, că oamenii se întîlnesc ca să schimbe replici cu duh şi paradoxuri epatante, că întreaga piesă nu e decît un splendid pretext literar pentru un şi mai splendid scop monden. Acţiunea comediei *Bunbury* se desfăşoară în somptuoasele apartamente ale unor gentlemeni ai tradiţiei şi ai banului, englezi. Dandysmul abundă în idei, costume, stil de viaţă. Şi totuşi, undeva în adîncuri, sub mătasea grea a convenienţelor, are loc o discretă dramă morală, o dramă care, deşi se consumă pe claviatura comediei uşoare înspre un deznodămînt „fericit", conţine totuşi un puternic acid satiric ce descompune şi compromite întregul eşafodaj al aparenţelor. Construită geometric, după un paralelogram al conflictului, *Bunbury* pare a fi o horbotă de aforisme create în jurul unui calambur. Onest e un nume sau un adjectiv ? Pînă la urmă, eroii se decid să se boteze, onestitatea devine un nume, iar căsătoriile (ce ar trebui s-o aibă ca virtute de bază) se încheie în clipa în care soţii, fără să fi devenit cu adevărat onești, acceptă să se cheme ca atare.

Regia a ştiut să păstreze parfumul comediei de epocă şi nu a uitat nici morala fabulei. Într-un decor de o remarcabilă expresivitate (fără să fie risipitor, Siegfried a ştiut să sugereze bogăţia ; fără să renunţe la culoare şi perdele, s-a menţinut totuşi în limitele bunului simţ arhitectonic), în costume ce stilizează şi poezia şi ridicolul unei epoci (Cella Voinescu) — cei patru tineri, Jack, Algernon, Cecily şi Gwendolen îşi încrucişează replicile şi sentimentele. Să joci cu tineri de 22 de ani gentlemeni englezi, suprasaturaţi de lux şi de rafinament, să transpui în ingenuitatea victoriană nişte proaspete absolvente de conservator, fără experienţă nici de viaţă, nici de scenă — iată cîteva date ce pot intimida pe orice regizor. Tocmai în în-

www.cimec.ro

vingerea acestei dificultăți constă marele merit al lui Vlad Mugur, care ne-a prilejuit să vedem un spectacol vrednic de reținut pentru ceea ce e, mai ales, curat și rotunjit în el. Fiecare replică, fiecare gest, studiat; pauzele și gesturile șlefuite și controlate; mișcarea în scenă, dirijată după cele mai severe legi ale compoziției picturale. De fapt, ca să vorbim sincer, aceste amănunte, se observă cu limpezime după ce urmărești spectacolul, cu intenția precisă de a-l judeca, analitic. La prima vizionare, decorul, mișcarea, gestul și cuvîntul interpreților se topesc în ideea de ansamblu a piesei, așa fel, încît anevoie izbutești să detașezi amănuntele. În această omogenitate mi se pare că se ascunde dimensiunea cea mai caracteristică a spectacolului craiovean și, am îndrăzni să anticipăm, stilul său. Căci, în ultimă analiză, stil înseamnă sinteză, atmosferă, ritm specific. Înseamnă școală ridicată la nivelul creației.

Nu putem încheia cronica fără a face cîteva observații și în legătură cu jocul tinerilor actori. Victor Rebenciuc (Jack Worthing), Dumitru Rucăreanu (Algernon Moncrieff), Silvia Popovici (Gwendolen) și Sanda Toma (Cecily) au dovedit, în afară de o dezghețată prezență scenică, multă disciplină, autocontrol și simț al coordonării. Au jucat cu simț al măsurii împreună, sudîndu-se nu numai în replici și ritm dar și în fiorul adînc, în dăruirea intimă pe care o presupune intriga. Pentru actorii tineri cea mai mare greutate constă în învingerea vîrstei: Rebenciuc (căruia îi reproșăm oarecari scăpări în dicțiune și mișcare) și Rucăreanu (care ar trebui să-și repare mimica în momentele cînd tace, acompaniind dialogul altora) au reușit să fie englezi, gentlemeni, fără să le scape totuși acea undă de autoironizare care e atît de specifică eroilor lui Wilde. În ceea ce privește jocul Silviei Popovici și al Sandei Toma, rareori am avut o revelație atît de deplină a ce înseamnă grația inteligenței și inteligența grației, ca în jocul acestor două ingenue. Fericit completată de prezența matură și nuanțată a lui Remus Comăneanu (Chasuble), Madeleine Nedeianu (lady Bracknell) și Florica Nicolescu (miss Prism) — nemaivorbind de savurosul C. Rauțchi în rolul hiperflegmatic al valetului Lane — colectivul craiovenilor a răsplătit deplin efortul regizorului, oferindu-ne un spectacol care a reprezentat pentru publicul bucureștean și surpriza plăcută a unei așteptate redresări artistice a Teatrului însuși și un prilej de reală încîntare artistică.

Ion D. SÎRBU

Silvia Popovici (Gwendolen), V. Rebenciuc (Jack), Madeleine Nedeianu (lady Bracknell)

Drama polițistă își poate depăși genul

Teatrul „C. Nottara": *Cauțiunea* de Hans Lucke

De la Conan Doyle, scrierile polițiste au fost înnobilate cu titulatura de literatură. *Ciinele din Baskerville* a deschis un nou capitol, nu numai în ceea ce privește romanele polițiste, ci a „ridicat cortina" și peste un întreg capitol de piese ale unor autori răspîndiți pe toate meridianele și paralele globului.

Genul a devenit însă repede manieră, maniera s-a transformat în „rețetă": un personaj care sucombă în actul întîi, un individ antipatic, pueril de suspect, un detectiv simpatic, ușor grobian și îndrăgostit de o secretară ce pare a fi implicată în crimă, un ins visător și molatic etc., etc. ... Suspectul din actul întîi va fi complet reabilitat în final, molaticul se va dovedi un odios criminal etc., etc. Rețeta are și variante: cea mai frecventă, procesul (vezi cunoscuta piesă *Este vinovatul*

www.cimec.ro

Mary Dugan ?), în care defilarea unui grup de martori, acuzaţi, informatori desfăşura în faţa unei instanţe judiciare şi a publicului, o intrigă poliţistă mai mult sau mai puţin pasionantă.

Se pot oare realiza în acest gen lucrări dincolo de şablon ? Acuzaţi şi acuzatori pot depăşi greutăţile unor „fişe" pentru a deveni tipuri ? Au fost întrebări care au alimentat curiozitatea noastră în pragul premierei Teatrului „C. Nottara".

Există, din nefericire, genuri — pe nedrept numite „minore" — care plafonează totuşi aripile inspiraţiei. Disecţia psihologică e limitată la profunzimea glonţului, conflictul are filfiirile unor zbateri care se adresează unui anumit fel de senzaţii (în afara oricăror clasificări psihologice, le numim „senzaţii tari"), tehnica dramatică este copios folosită în liniile ei cele mai groase şi mai suculente.

E de la sine înţeles că Hans Lucke, autorul piesei *Cauţiunea*, el însuşi actor la Teatrul de Stat din Dresda (R. D. Germană), a avut la îndemînă şi abilitatea profesională, care l-a ajutat în găsirea replicii celei mai vii, a episoadelor celor mai dramatice.

Ceea ce a încercat cu curaj Lucke — şi acesta e un capitol nou în scurta istorie a genului poliţist — a fost ancorarea aventurii poliţiste în mediu şi împrejurări sociale. Asasin şi victimă, martori şi anchetatori au precise delimitări sociale, poartă vădit amprenta mentalităţii şi intereselor lor de clasă.

Inspectorul Green are de anchetat o crimă : Vivian Deshields, o frumoasă doamnă, a fost ucisă. Bănuielile cad asupra soţului, căpitanul de marină Steve Deshields : soţii erau gata să se despartă ; căpitanul, pentru a putea conduce un vapor, trebuise să depună o *cauţiune* de 20.000 de dolari, bani proveniţi din zestrea soţiei. Or, la divorţ, soţia cerea restituirea banilor ; deci, căpitanul ar fi fost nevoit să-şi piardă vaporul etc., etc. Aşadar, cine a ucis-o pe Vivian Deshields ? Vrînd, nevrînd, Lucke s-a folosit şi de uneltele specifice acestui gen, pentru a contura cadrul de aventură. Cele două acte ale piesei continuă, de fapt, firul anchetei întreprinse de inspectorul Green. Nu se poate vorbi, aici, de mari virtuţi artistice, de o măiestrie literară ; piesa are însă o plăcută abilitate, o mişcare vioaie, un interes care creşte cu fiecare episod. Procedeul evocării, folosit la fiecare mărturie (acţiunea se înnoadă treptat din aceste evocări), fără a fi nou, întăreşte atmosfera de aventură şi îngroaşă acel „necunoscut", necesar — ca şi revolverele — unei piese poliţiste. Dar piesa nu pune spectatorului numai problema-şablon : „cine e criminalul ?" Crima se petrece pe fundalul unor frămîn-

Titus Lapteş (căpitanul Deshields), Dem. Savu (sergentul Eddie), Liviu Ciulei (inspectorul Green), George Manu (inspectorul McDowell)

www.cimec.ro

tări sociale : în port, e gata să izbucnească o grevă ; arestarea vinovatului ar întări avîntul mişcării greviste, căci criminalul e un capitalist josnic ; dimpotrivă, arestarea unui nevinovat, împotriva căruia sînt bănuieli, ar fi o bună diversiune. Inspectorul de poliţie, cetăţean apolitic dar tată a doi copii, este pus într-o grea dilemă : conştiinţa sau păstrarea serviciului. Ezitînd la început, Green se hotărăşte pentru drumul cinstei ; procesul sufletesc al acestui poliţist este însă expediat puţin prea rapid şi simplist. O sirenă va suna, revelatoriu, în final !...

Piesă, sau poate pretext dramatic al unui familiar musafir al scenei, servită de o vioaie şi antrenantă traducere (Tudorel Popa şi O. Stark), *Cauţiunea* este un bun material pentru un spectacol. Regizorul poate desfăşura o gamă diversă, actorii găsesc prilejul unor personaje „grase", copios asortate cu toate elementele destinate succesului de public.

Poate, unii vor reproşa regiei spectacolului un uşor simplism. Aparent, concepţia regizorală ar putea fi bănuită de o asemenea carenţă. În fapt, Mircea Avram a tratat piesa cu mijloace simple, fireşti, fără „efecte tari", „găselniţi" şi lovituri de teatru, ocolind abil locurile comune ale genului, dar declanşînd coarde omeneşti. Decorul unic, salonul-birou al doamnei Deshields, a fost folosit şi fructificat cu ingeniozitate. Ceea ce domină jocul actorilor este maniera firească, ce şi-a găsit protagonistul în Liviu Ciulei (inspectorul Green). Pe tonuri joase dar calde, simple dar nu lipsite de o trepidaţie mai mult interioară, eroii se mişcă într-un ritm „crescendo" către deznodămînt. Răsturnînd „tehnica" poliţistă a unei false tradiţii a genului, Mircea Avram a cercetat mai adînc profilul psihologic al eroilor, a dat piesei un aer de subţirime pe care textul nu-l avea în permanenţă, a rotunjit personajele, făcînd prin joc şi mişcare sondaje sufleteşti, care au subliniat mai bine atmosfera. Astfel, problema centrală nu a rămas „găsirea inculpatului", ci spectacolul a dezvăluit personaje-caractere în acţiune. Poate că, dacă s-ar fi evitat şi unele uşoare ostentaţii (grosolănia inspectorului McDowell, revelaţia-clişeu din final), dacă ritmul ar fi fost de asemenea mai susţinut, spectacolul ar fi cîştigat şi mai mult...

Fără a fi un spectacol revelatoriu, *Cauţiunea* are o acurateţe artistică, un suflu tineresc, care aruncă o nouă şi favorabilă lumină asupra genului.

Chiril Economu (Adamo) şi Dem. Savu (sergentul Eddie)

Liviu Ciulei, „evadat" din galeria personajelor antipatice, a sensibilizat un inspector de poliţie uşor obsedat de tarele profesionale, copleşit de o aparentă plictiseală, sub care arde un foc viu şi lucid. Un aport preţios în „umanizarea" textului l-a avut Dem. Savu, interpretul sergentului Eddie, la care bonomia este amestecată cu o grosolănie nu lipsită de farmec. Surprinzînd, la intrarea în scenă, prin autenticitatea personajului, Titus Lapteş (căpitanul Steve Deshields) a folosit mijloace noi de expresie, fără a renunţa însă totdeauna la unele inflexiuni vocale care supără. Chiril Economu (mr. Adamo) şi-a gradat cu justeţe, fără bruscări, personajul, care are o poziţie ingrată în construcţia dramatică, deschizînd evidente perspective — de ordinul problematicii sociale — şi nelimitîndu-se la simplele si consumatele resurse ale unui rol de criminal comun. Eugenia Bădulescu (Vivian) a folosit, pe măsura oferită de rol, resurse artistice valabile ; Alexandru Lungu (Lester Kellog), Constantin Dinescu (Mr. Strippling) şi Iurie Darie (Jeff O'Brian) au fost mai mult decît nişte prezenţe scenice. O plăcută surpriză : decorurile şi costumele semnate de Paul Bortnovski, Mircea Bodeanu şi Maria Bortnovski.

AL. POPOVICI

www.cimec.ro

Valoarea dramatică a „Strigoilor"

Teatrul de Stat din Timişoara : *Strigoii* de Henrik Ibsen

Un autor dramatic care îşi încredinţează ideile şi mesajul unui mănunchi de cinci personaje, închise într-un peisaj invariabil, nu urmăreşte desigur ample desfăşurări scenice şi nici sprinteneala unor schimbări de ritm exterioare, ci mai degrabă analiza în profunzime a universului acestor personaje şi a circumstanţelor ce le-au pus în directă legătură sau confruntare. Mai mult decît în altă parte, concepţia de unitate şi omogenitate a spectacolului e legată, în acest caz, de soluţiile date individualităţilor care îşi impun cu vigoare egală dreptul la existenţa scenică, indiferent de numărul de pagini al partiturii. Orice scădere de tensiune a partenerului e resimţită sporit de întreaga scenă, orice nuanţare omisă ştirbeşte înţelesul ideilor : ochiul spectatorului, scutit de a-şi fragmenta atenţia, parcă ţine dinainte o lentilă ce măreşte trăsăturile personajelor şi facilitează pătrunderea lor. Asta cere din partea actorilor un joc de adîncă şi permanentă trăire, de combustie pînă la cenuşă.

Autorul la care facem aluzie fiind Ibsen, şi *Strigoii* — piesa, toate acestea cîştigă dintr-o dată o claritate revelatoare. Ca şi în majoritatea celorlalte drame în proză, Ibsen a căutat şi de data aceasta să dobîndească o victorie morală şi ideologică asupra societăţii burgheze norvegiene, mai exact asupra cercurilor strîmte în care această societate îşi găsea expresia tipică. Dar, la fel ca în cele mai bune drame ale sale, clasicul norvegian a înţeles, şi în *Strigoii*, să-şi comunice adevărul ideilor prin adevărul caracterelor, al oamenilor descrişi şi analizaţi. Fiecare personaj îşi are drama şi semnificaţia, raţiunea sa proprie, rostul — teza — întregii piese aflîndu-se la confluenţa tuturor acestor drame şi semnificaţii.

Lupta lui Ibsen, mai cu seamă în *Strigoii*, e dusă împotriva falselor aparenţe, a convenienţelor şi prejudecăţilor, a fariseismului, în favoarea adevărului şi a sănătăţii morale în care trebuie să se dezvolte individualitatea umană în formare sau chiar maturizată.

Văduva Alving clădeşte un azil în memoria soţului ei — om descompus, ajuns la limita inferioară a corupţiei morale şi fizice —, numai pentru a salva aparenţele unei reputaţii bune în faţa fiului ei şi a lumii. Convenienţa socială a silit-o să tăinuiască adevărul, să-şi înăbuşe adevăratele gînduri şi sentimente. Ibsen o ajută să-şi depăşească laşitatea, să-şi descătuşeze omenia. Prin intermediul experienţei de viaţă — care i-a dat dîrzenie, mîndrie, frumuseţe morală — şi prin receptivitatea la ideile înaintate ale epocii, pe care personajul le asimilează şi fructifică.

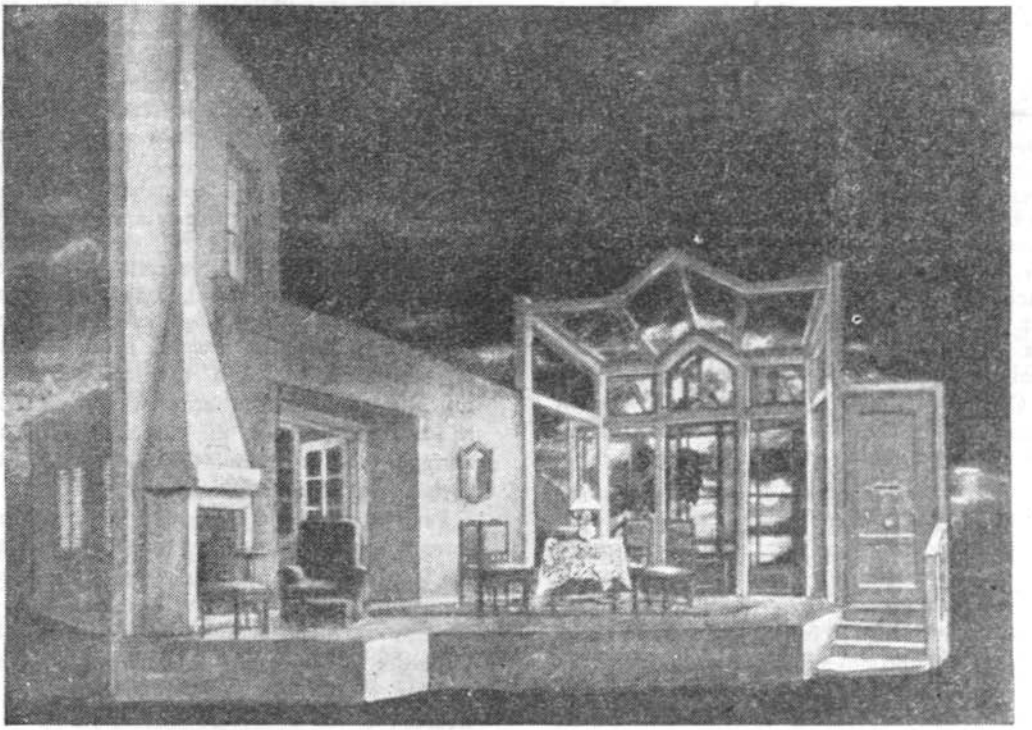
Pastorul Manders, exponent al religiei prin care societatea burgheză îşi apără conservatorismul şi îşi impune filistinismul ca mod organic de viaţă, e dimpotrivă omul care îşi inculcă deliberat dezumanizarea. El e, într-adevăr, aşa cum spune doamna Alving, „un mare copil", însă numai fiindcă a vrut să rămînă aşa, fiindcă în spatele acestei atitudini sau formule îşi poate desfăşura în voie opera de supraveghetor al conştiinţelor. Pe Manders, Ibsen nu-l ajută decît să se demaşte, punîndu-l în contrast cu forţa sufletească a „clientei" sale religioase.

În dramaturgia ibseniană, există o zonă, o „bolgie" a celor învinşi din capul locului, de obicei din pricina unei maladii incurabile, a unei ereditări dezastruoase. Corupţia părinţilor, viaţa lor destrăbălată transmit anumite tare copiilor, care plătesc — pe nedrept, dar implacabil — poliţe nesemnate de ei. Sînt personaje lucide, dacă nu cinice, cărora decrepitudinea fizică le-a imprimat o judecată vie şi aspră, ca şi o superfluă sete de viaţă. Oswald, fiul doamnei Alving, face parte din galeria acestor caractere. El se stinge aproape în clipa cînd i se descoperă adevărata cauză a maladiei sale, se stinge invocînd lumina, pe care zestrea lui morală şi intelectuală l-ar fi îndreptăţit s-o obţină. O societate oloagă moralmente duce, în mod necesar, şi la degenerare biologică.

În sfîrşit, Engstrand şi presupusa lui fiică, Reghina, cristalizează, cel dintîi, fizionomia ipocritului, a celui lipsit de scrupule, a spiritului gregar ; cea de a doua, setea de a trăi în starea ei primară, aproape instinctivă. Robusteţea fizică a Reghinei, sănătatea ei debordantă imprimă caracterului o evoluţie absolut liniară, ferită de orice oscilaţie sentimentală, dar nu şi de o deznădăjduită apetenţă de „a-şi trăi viaţa", oricum, fie chiar ruşinos.

Toate aceste drame şi destine individuale determină lecţia de ansamblu a piesei, care obligă pe spectator să reţină că, pentru a descoperi adevărata esenţă a fenomenelor din societate, trebuie să înlăture vălul de minciună şi de ipocrizie, iar dacă vrea să-şi salveze şi să-şi afirme virtuţile,

www.cimec.ro



Decor de Elena Pătrăşcanu şi Al. Brătăşanu la „Strigoii"

omenia, trebuie să distrugă cu hotărîre orice urmă de laşitate şi pasivitate socială, orice „strigoi" sau „cadavru" moral, cum i-a plăcut lui Ibsen să denumească nebuloasa de idei retrograde care împietreşte conştiinţa.

Am insistat poate prea mult asupra definirii personajelor pentru că am socotit neapărat necesar ca regia să vadă în *Strigoii* îndeosebi o dramă de caractere (nu de caracter). Ianis Veakis, care a pus-o în scenă la Teatrul de Stat din Timişoara, a văzut chiar mai mult, poate prea mult : o tragedie, cu personaje de tragedie. Apropierea între dramaturgia lui Ibsen şi tragedia greacă antică nu e nouă — francezii au fost, credem, cei dintîi în a o afirma —, în schimb, e discutabilă, cu atît mai mult, cu cît tragicul era înţeles în sensul unei absolutizări, al unei ridicări abstracte a figurilor ibseniene în planul „valorilor etern valabile". Incercarea e forţată : nici conjunctura, nici personajele n-au măreţia fiorului tragic. (Scena finală, echivalentă cu *Oedip-rege ? !)* Dar încercarea nu e numai forţată, ci, în bună măsură, şi păgubitoare, fiindcă — în cazul nostru — propunîndu-şi un ţel elevat, dar iluzoriu, regizorul n-a împlinit în mod cu totul suficient o sarcină mai modestă, dar imediată : definirea complexă a caracterelor şi a dramei din *Strigoii* (nu se spune, la urma urmei, că dramaticul e tragicul epocii moderne ?). Vrînd să înfioare spectacolul cu aripa tragicului, să-i dea grandoare — în concepţia sa, printr-o accentuată abstractizare — Veakis l-a lipsit în bună măsură de dramatism, l-a făcut rece şi, pe-alocuri, teatralicește inert.

Iată o ocazie de a lupta — ibsenian — împotriva unei prejudecăţi : „se ştie" că scandinavii sînt reci, greoi, măsuraţi etc. Piesa şi autorul sînt scandinavi ; *ergo*, să-l jucăm „rece" pe Ibsen. Nu, *Strigoii* e o dramă intensă şi dramă înseamnă conflict, ritm interior, duel de replici, de idei şi simţăminte şi, uneori, poezie. Spectacolul de la Timişoara a fost prea lent, începînd din actul I, care se cerea ajutat tocmai în sensul acesta. Tensiunea dramatică a crescut pe parcurs şi îndeosebi spre final, însă insuficient şi fără nuanţarea cuvenită a momentelor acute de conflict. Eroii nu ne-au cîştigat total, n-au pus stăpînire definitivă pe gîndirea şi simţirea noastră, aşa cum ar fi presupus textul lui Ibsen. Regia n-a insuflat în măsură îndestulătoare dinamism, pasiune, vervă dramatică actorilor. Locul acestor elemente a fost luat de o mare distincţie a mişcării şi gestului — ceea ce dă frumuseţe exterioară, dar nu de-a dreptul stil, cum şi-ar putea imagina unii. Totuşi, conduita scenică constituie un punct de laudă pentru

www.cimec.ro

regie şi actori, care, cel puţin, au asigurat spectacolului o ţinută sobră şi elegantă.

Incercam să arătăm la început că un gol de distribuţie, la o piesă ca *Strigoii*, poate fi fatal. Din cauze absolut obiective, golul acesta s-a produs prin intrarea lui Dinu Gherasim, cu cinci zile înainte de premieră, în rolul pastorului Manders. A fost un act de mare curaj şi de zel profesional, dar ce am putea spune despre actor, decît că a dovedit o remarcabilă capacitate de memorizare ? El nu s-a orientat greşit în scenă, însă a *spus* rolul şi nu l-a *trăit* (ceea ce ar fi fost imposibil de realizat într-un timp atît de scurt).

Cu un rol de importanţa lui Manders, abia schiţat, desigur că spectacolul a suferit o scădere sensibilă, evidentă cu tot efortul celorlalţi interpreţi. Doamna Alving — de fapt, personajul cel mai complex al piesei — ne-a prilejuit cunoaşterea unei Jenny Moruzan inedite, cu mijloacele de expresie înnoite, ceea ce în mare măsură e meritul regiei. Interpreta a avut multă distincţie, exprimînd în parte luminozitatea ideilor care o animau, cum şi sensibilitatea maternă ; totuşi, ea n-a izbutit să sublimeze aceste date într-o creaţie pasionată şi total convingătoare.

Timplarul Engstrand a avut în Victor Popescu un interpret fidel, mai ales pe latura sa pitorească. N-ar fi dăunat rolului o accentuată subliniere a şireteniei sale organice, fiindcă, la urma urmei, Engstrand este Tartuffe-ul piesei. Garofiţa Bejan a dat multă pregnanţă replicilor Reghinei, însă a fost limitată sensibil de insuficienţa resurselor sale fizice pentru acest personaj.

Oswald, caracter de compoziţie, prin excelenţă nevrotic, l-a determinat pe Mircea Olaru să-şi strunească şi să-şi orienteze cu multă economie resursele expresive. Naturalismul personajului, mai ales în scena finală, a fost judicios estompat, interpretul ferindu-se de excese, printr-o dozată echilibrare a trăirii interioare cu semnificaţia superioară a eroului. Mircea Olaru a fost singurul în spectacol care s-a apropiat de arderea lăuntrică despre care vorbeam la început.

Pentru montarea *Strigoilor*, teatrul timişorean s-a folosit de traducerea lui Petre I. Sturdza — destul de fidelă, deşi evident realizată după o versiune italiană — care ar fi necesitat o revizuire, în special în vederea eliminării unor expresii depăşite de stadiul actual al limbii noastre literare.

Excelent, decorul semnat de Elena Pătrăşcanu şi Alexandru Brătăşanu, model de îmbinare a elementelor arhitectonice şi picturale.

Fl. P.

Lauda modestiei

Teatrul „Ţăndărică" : *Albă ca zăpada*, adaptare de Magdalena Manoilescu

Există în Bucureşti un teatru despre care se vorbeşte foarte puţin. La premierele lui, cronicarii nu se îmbulzesc, iar în cadrul rubricilor de cronică dramatică vedetele acestui teatru nu riscă să devină obiectul răsfăţului public. Acei care lucrează aici nu au de ce să se simtă stingheriţi pentru că au fost lăudaţi afară din cale şi nici să se supere pentru că au fost „ajutaţi" cu prea mult zel. Paginile şi emisiunile culturale nu-l pun niciodată în centrul atenţiei. Doar, din cînd în cînd, la un prilej festiv, se scrie un articol, în care se elogiază modestia acestui colectiv „talentat şi sîrguincios". Apoi se tace pînă la alt prilej festiv, cînd apare din nou un articol în care se elogiază — ei bine, da ! — tot „modestia acestui colectiv talentat, care munceşte sîrguincios" şi fără zarvă.

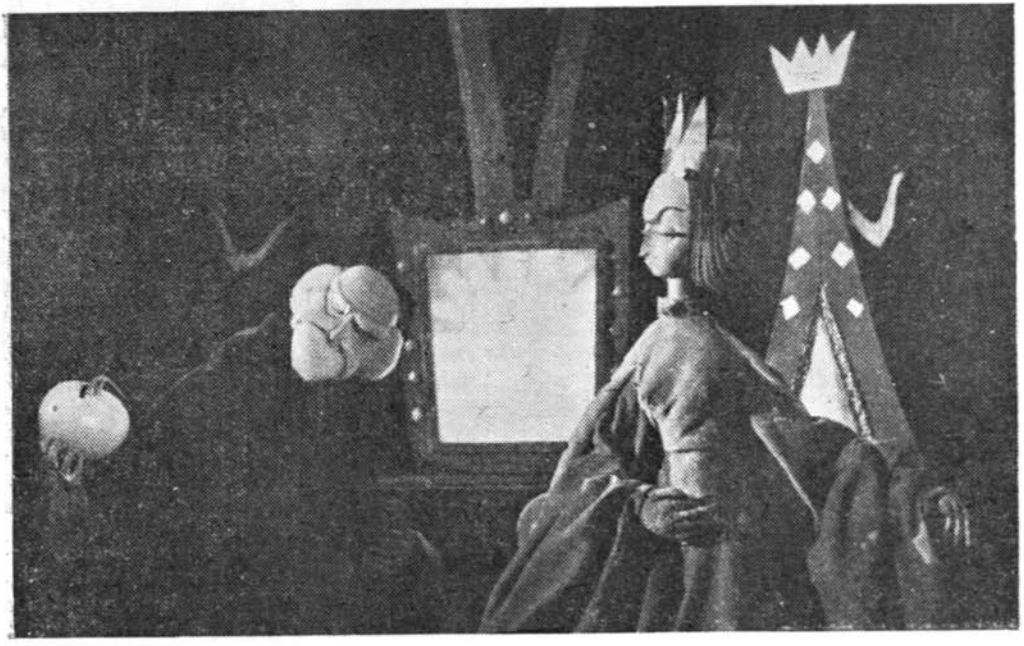
Din fericire, publicul a refuzat să imite blazarea specialiştilor şi cu uimire trebuie să mărturisesc că nu mi-a fost dat să văd săli mai entuziaste decît la acest teatru. Spectatorii bat din palme (e adevărat, uneori bat şi din picioare, dar în semn de nerăbdare), rîd, dar într-adevăr „rîd de se tăvălesc"; cînd apare o actriţă cu coditele puse pe sîrmă, încep s-o cheme pe toate vocile posibile : „Alina ! Alina !"; cînd capra îşi caută copilul cel mic, din sală se aude cîte un glas subţirel : „E după uşă"; iar cînd lupul mănîncă iezii, fiecare spectator, după a sa putere de stă-

www.cimec.ro

pînire, fie că scîncește, fie că lăcrimează tăcut, fie că începe să strige printre sughițuri : „Mamă ! Vreau acasă, mamă !"

Este cu neputință de discutat în cîteva rînduri spectacolele teatrului „Țăndărică" (bine înțeles, despre ele e vorba), interesante — cum se spune pe drept — pentru toți copiii între 3 și 80 de ani. *Albă ca zăpada* este însă, incontestabil, unul dintre cele mai reușite. Este un spectacol care respiră grație și bun gust. Mi-a plăcut adaptarea Magdalenei Manoilescu, care a știut să ocolească inteligent, și pericolul de a prezenta o acțiune prea stufoasă, și primejdia excesivelor simplificări, ceea ce — trebuie să recunoaștem — se întîmplă destul de rar, chiar și în adaptările teatrului „Țăndărică". Foarte reușită este de asemenea partea plastică a spectacolului. Spectatorul trecut de o anumită vîrstă, la care asemenea probleme nu se pun, constată cu bucurie că se părăsește obiceiul reproducerilor migăloase după realitate (care puteau fi amuzante cel mult pentru copii, pentru că le dădeau imaginea unei case în miniatură, a unei case de păpuși). Trebuie salutată deci cu satisfacție tendința de stilizare, care se vădește în decorurile Mioarei Buescu. Cadrul aduce întrucîtva aminte de filmul lui Walt Disney, dar nu dă nici o clipă sentimentul imitației. Atmosfera este reconstituită cu umor și gingășie. Căsuța piticilor are șapte paturi mici, așezate — printr-o inspirație fericită a scenografului — la etaj, și o lampă cu luminările, care se manevrează ridicînd-o și coborînd-o. Albă ca zăpada este dulce și bucălată, iar piticii caraghioși și simpatici. Episodul spaimei, cînd stăpînii întorși acasă își dau seamă că în locuința lor a intrat un străin, este admirabil (regia artistică, Ștefan Lenkisch). În scenă este o mișcare vie, dar nu îmbulzeală, și fiecare reacționează la modul cel mai comic, dar conform temperamentului său. La un moment dat, ai impresia că te afli în fața unui desen animat, și nu în fața unor păpuși mînuite cu degetele. Sînt desigur și alte scene ce ar merita să fie semnalate. Ar trebui să vorbim mai mult despre mersul lin, neverosimil de firesc al căprioarei, despre felul în care întoarce capul cu ochii catifelați și parcă umezi ; ar trebui vorbit despre trecerile excelente ale reginei, de la solemnitatea glacială la exuberanța vrăjitorească (deși povestea cu

Impărăteasa cea rea și magul



www.cimec.ro

Albă ca zăpada și căprioara

oglinda nu mi s-a părut că a fost rezolvată prea fericit). Și, fără doar și poate, trebuie vorbit despre marșul celor șapte pitici care pleacă și vin purtînd lampioane și tîrnăcoape, cîntînd — spre nețărmurita încîntare a sălii — o melodie care începe astfel: „Cine ciocănește, cine bocănește..." (Trebuie să remarcăm, mai mult decît mulțumiți, că sistemul de sonorizare s-a îmbunătățit extrem de mult.)

...După spectacol, sute de omuleți încotoșmăniți pleacă cîntînd. Unul cîntă pițigăiat, altul cîntă totul pe aceeași notă, altul pare numai că mormăie. Dacă-i asculți, ai impresia că fiecare fredonează altceva. Lucru curios însă, în fiecare cîntec revin aceleași cuvinte: „Cine ciocănește, cine bocănește...".

Am fost și eu la *Albă ca zăpada* și am învățat și eu această melodie. Cînd am plecat, am luat o hotărîre fermă. Zilele acestea îi voi da un telefon directoarei teatrului ca s-o întreb cînd este aniversarea colectivului. Cronicar cum sînt, vreau să scriu și eu un articol, în care să elogiez „modestia acestui colectiv talentat și sirguincios"; deocamdată, aștept momentul festiv și îmi fac fișe, gîndindu-mă să-l intitulez „lauda modestiei".

Ecaterina OPROIU

Scenografia

Am menționat cu satisfacție, într-o cronică precedentă, progresul dobîndit în ultimele stagiuni de către unele teatre în montarea pieselor istorice sau a celor inspirate de folclor sau de viața de la țară. Felul cum s-au realizat decorurile și costumele la *Răzvan și Vidra* (Teatrul Municipal, regia Ionel Olteanu, decoruri și costume M. Marosin), la *Apus de soare* (Teatrul Național, regia Marietta Sadova, decoruri și costume M. Marosin), *Despot Vodă* (Teatrul Armatei, regia Gh. Gheța, decoruri și costume M. Marosin) și, mai de mult, la *Mitrea Cocor* (Teatrul Municipal, regia W. Siegfried, decoruri și costume W. Siegfried și Cella Voinescu) a însemnat o certă depășire în materie de viziune plastică, de documentare și găsire a notei specific naționale și, mai presus de toate, a vădit din partea regiei și scenografiei prezența unei concepții unitare, a unui stil decorativ caracteristic întregului spectacol.

Am arătat că nici la aceste spectacole nu au lipsit unele greșeli și că, din pricina insuficientului spațiu scenic, gruparea personajelor și a figurației suferea în desfășurarea ei. Ne-au rămas însă neuitate interioarele de la *Răzvan și Vidra* (mai ales sala palatului domnesc din actul ultim, inspirată de arhitectura Cetățuiei ieșene, sau interiorul mai fantezist, dar în stilul epocii, din Polonia), peisajul cu arbori goliași și pămînt gloduros din satul lui Mitrea Cocor, peisaj reinterpretat după Ion Andreescu, sau unele interioare de la *Apus de soare* și *Despot Vodă*.

Plastica acestor spectacole, asigurată prin colaborarea regiei, scenografiei și actorilor, avea în genere linia arhitectonică și coloritul caracteristic, iar mișcarea, gesticulația, gruparea personajelor erau în armonie cu epoca, din totul desprinzîndu-se măreția acțiunii evocate pe scenă. Mai ales spectacolele *Răzvan și Vidra* și *Apus de soare* au atins uneori dimensiunile monumentalului și la aceasta nu mică a fost contribuția scenografiei.

Acestor spectacole, le-am alătura acum și spectacolul cu opera lui Gheorghe Dumitrescu, *Ion Vodă cel Cumplit*, prezentat de Teatrul de Operă și Balet al R.P.R.

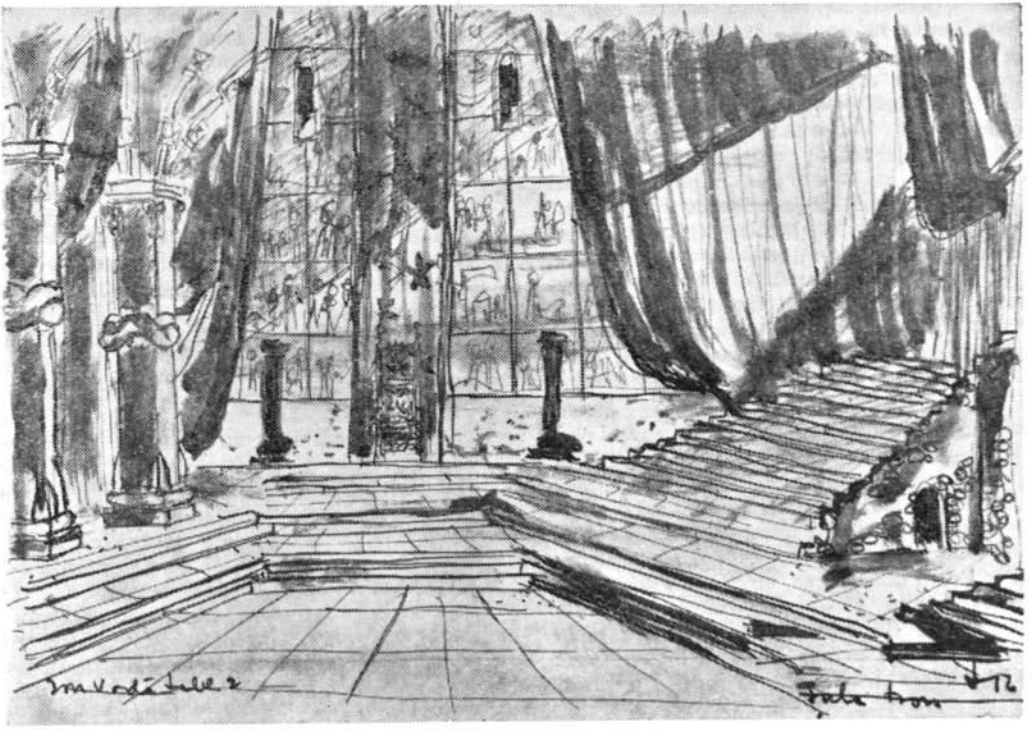
www.cimec.ro

(regia George Teodorescu, scenografia Toni Gheorghiu). Scena spațioasă a acestui teatru a permis o montare mai elaborată, spre deosebire de scena sălii Comedia, unde — mai ales în actul I al piesei *Apus de soare* — mișcarea și gruparea personajelor și figurației erau vădit stînjenite de îngustimea scenei. Regia și scenografia spectacolului *Ion Vodă cel Cumplit* au căutat un stil monumental, vrednic de mărețul episod din istoria Moldovei, și în bună măsură l-au găsit.

Decorurile lui Toni Gheorghiu au măreție, culoare, armonie. Decorul actului I, tabloul 1 (la poarta cetății domnești) : ziduri masive, turn pătrat și contraforturi, poartă arcuită, reproduce stilul epocii. Singura obiecție ce o aducem este aceea că, fiind vorba aici de un decor nu pictural, ci arhitectonic, deci văzut în spațiu sau în perspectivă, turnul pare totuși lipsit de volum ; locul de deasupra porții, unde veghează străjile, este prea îngust, iar turnul, așa cum a fost executat, pare lipit de zid, nelăsîndu-ne a-i bănui volumul. Palatul domnesc (sala de audiențe de vară, din actul II) cu acel joc de pilaștri și arcaturi, sugerat de pridvoarele deschise ale mînăstirilor din Bucovina, mai ales de Vatra Moldoviței și Humor, de unde scenograful a luat și ideea decorării pereților cu fresce orînduite în pătrate și dreptunghiuri, ce se succed cinematic, are într-adevăr ceva din stilul măreț, plin de armonie și culoare al epocii ; la fel, decorul marii săli a tronului, cu pereții acoperiți tot cu fresce și avînd o tapiserie enormă, sugerată de acoperămintele de mormînt, cu imagini țesute din fir de aur pe catifea roșie, care își atinseseră desăvîrșirea încă din timpul lui Ștefan cel Mare. Tronurile domnești, de asemenea, pe linia jilțurilor epocii (stil Petru Rareș). „Mînăstirea domnească" (actul al III-lea) are exteriorul Vetrei Moldoviței, deci pridvor deschis și pereți acoperiți cu fresce, monumentalizat și mai mult de jocul de scări — care nu există la aceste mînăstiri bucovinene — de proporții oarecum modeste, dar nespus de armonioase.

Aducerea pe scenă a stilului arhitectural moldovenesc, creat pe vremea lui Ștefan cel Mare, și jocul de fresce în pătrate și dreptunghiuri — care sub domnia lui Petru Rareș și a Movileștilor acoperă și pereții exteriori ai bisericilor — s-au dovedit o idee fericită, arătînd o concepție autentică și unitară a regiei și scenografiei, o viziune plastică într-adevăr în stilul specific epocii. Este plauzibil ca și palatul domnesc de la Iași să fi avut o decorație similară cu cea a mînăstirilor bucovinene,

Schiță de decor de Toni Gheorghiu la opera „Ion Vodă cel Cumplit"



www.cimec.ro

căci Ion Vodă cel Cumplit urmează la puțini ani după ce Voronețul, Moldovița, Humorul capătă o împodobire a întregului lor exterior, odată cu adăugarea pridvoarelor închise sau deschise. Că locuințele domnitorilor și boierilor erau împodobite cu fresce, se știe — pe cale documentară — încă de pe vremea lui Alexandru cel Bun.

Avem o obiecție însă în privința coloritului. Departe de noi gîndul de a cere scenografului să fi copiat întocmai frescele neîntrecutelor monumente bucovinene, mai ales că — exceptînd actul în care vedem exteriorul „mînăstirii domnești" — celelalte tablouri menționate pînă acum se petrec la palatul domnesc de la Iași și la „palatul de vară" și, deci, este vorba de clădiri civile, nu religicase. În frescele locuințelor domnești, scenograful putea însă aduce chipuri de voievozi și luptători, putea să sugereze unele scene ca „Asediul Constantinopolului" sau călărești pe cai (tocmai la Moldovița, pe pilastrul sudic, sînt trei imagini cu sfinți militari pe cai, care lesne puteau fi transformați în luptători moldoveni, deci puteau să decoreze mai adecvat pereții). Scenograful s-a rezumat însă, în frescele palatului domnesc, la vagi motive arhitecturale, prezente de altfel în frescele bucovinene, fără a îmbogăți viziunea cu imagini mai legate de mediul în care se petrece acțiunea.

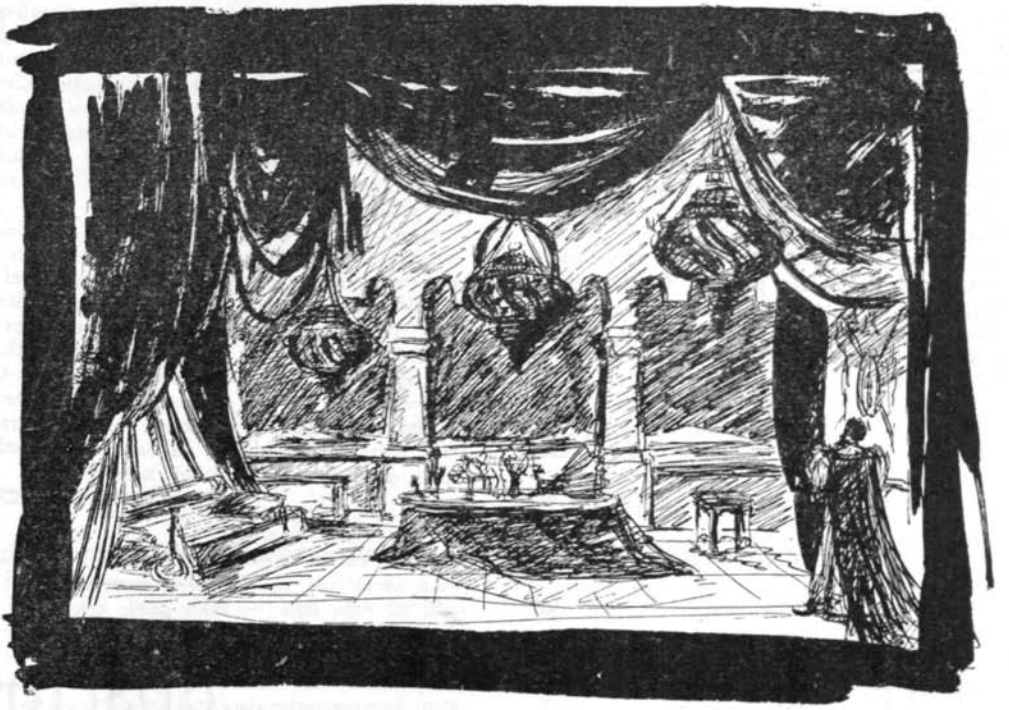
De asemenea, sîntem de acord că decorul nu trebuie să fie prea colorat (să „ia ochii" cum se spune, distrăgînd atenția de la acțiunea dramatică), dar nu ne împăcăm nici cu coloritul voit șters la care s-a rezumat Toni Gheorghiu. Privind pereții exteriori ai Voronețului, Moldoviței, Humorului, ești uluit de via frumusețe a coloritului, în care predomină albastrul (cerul și spațiul pe care se profilează personajele), verdele închis (pămîntul) și galbenul-auriu ; or, tocmai aceste tonalități caracteristice lipsesc din frescele de pe scenă, care puteau fi ținute într-o strălucire mai discretă. De altfel, nici frescele bucovinene nu sînt țipătoare, ci au ceva din transparența și vibrația surdinizată a acuarelei și uneori a pastelului. „Arborele lui Iesei" — cu fondul de covor persan și cu jocul de ramuri și frunze în care se înscriu diferite chipuri — ar fi fost poate mai potrivit pentru sala mare a palatului domnesc, pictorul scenograf putînd sugera eventual o genealogie a domnitorilor. Peisajele ce se văd printre pilaștrii actului II nu au coloritul specific naturii din Bucovina sau de la Iași, unde predomină un verde blînd, bătînd spre galben, de-o frăgezime pe care o regăsim în peisajele lui Luchian. Cu alte cuvinte, vrem să spunem că, din toate acestea, se putea face și mai mult în materie de colorit și de stilizare, odată ce s-a pornit așa de bine și s-a găsit calea unei decorativități monumentale, cu totul potrivită atmosferei și spiritului operei lui Gh. Dumitrescu. Decorurile ultime, fidele locurilor unde s-au dat luptele, sugerează totodată și atmosfera tragică a acțiunii.

Și în costume, scenograful a mers pe calea aceleiași stilizări inspirate de portul real al epocii, dar și aici folosind nu atît coloritul, cît linia, jocul liniar, arabescurile florale, formele diferitelor vestminte. Adeseori, vestmintele caracterizau diferitele personaje. Boierii trădători erau mai împopoțonați și mai făloși, boierii de țară îmbrăcați mai sobru. Cu totul reușite, costumele doamnei și ale turcilor care însoțesc pe ceauș. Culoarea nu a lipsit niciodată, dar putea fi mai accentuată, deci mai potrivită cu moda epocii, dînd astfel spectacolului și mai multă picturalitate.

Colaborarea regizorului cu scenograful a dus la cîteva scene de viziune cu totul picturală, ca de pildă finalul actului al III-lea, cînd spațiul scenic cuprinde și o figurație numeroasă, bine orînduită pe treptele din fața mînăstirii, și unde coloritul general capătă ritm și armonie — ceea ce nu se întîmplă des la noi, costumele nefiind de obicei judecate și în legătură cu acțiunea dramatică, cu gruparea personajelor. De asemenea, la un moment dat, coloritul trecea în alb, datorită portului țărănesc. În totul, un spectacol de adevărată viziune plastică, dovedind o concepție valoroasă, autentică, expresivă, care putea fi dusă și mai departe.

Nu aceleași lucruri le putem spune despre scenografia baletului *Haiducii* (muzica de Hilda Jerea, libretul de Hilda Jerea și Gelu Matei, coregrafia și regia de Vasile Marcu, decoruri și costume de Ofelia Tutoveanu și Paula Brîncoveanu). Decorurile și costumele dovedesc că într-adevăr autoarele s-au documentat, după cum ele înseși declară în programul tipărit, făcînd o călătorie de studii în Oltenia și consultînd „materialul de folclor din biblioteci". Dar dacă unele sau chiar cele mai multe costume au elemente autentice, mai mult sau mai puțin stilizate, iar altele sînt frumoase și expresive, ansamblul nu vădește însă o viziune picturală, o unitate de stil — și aceasta din pricină că autoarele nu au avut o concepție precisă și coerentă în materie de scenografie. Văzute laolaltă pe scenă, costumele par adeseori pestrițe și stridente. Majoritatea au prea multe detalii sau sînt prea încărcate, pe cînd altele, reduse la linii și culori într-adevăr esențiale, deci stilizate, posedă

www.cimec.ro



Schiță de decor de Paula Brîncoveanu și Ofelia Tutoveanu la „Haiducii"

caracterul decorativ pe care îl cere scena. Ca și în pictura murală, stilizarea în scenografie are menirea de a înfrumuseța viziunea, de a-i aduce ritm și colorit sugestiv. Uneori, bondițele înflorate bătînd în verde ale flăcăilor sau șorțurile și fotele fetelor, fie albastre, fie negre cu linii aurii, formau un ansamblu armonios ; dar alteori, catrințele cu multe rîuri și înfloriturî urît colorate și aglomerate stricau viziunea de ansamblu.

Individual luate, costumele Sultanei, ale ienicerilor, ale lui Ghinea și Deli Mehmet, precum și unele costume țărănești și chiar grupuri de costume țărănești, dovedeau o bună alegere și reușeau să caracterizeze personajele ; dar imediat se pierdeau în ansamblul de pe scenă, cînd apăreau numeroase personaje, iar viziunea totală căpăta un aer pestriț, strident, arbitrar. Aveam impresia că vitrinele și lăzile din secția olteneasă a unui muzeu etnografic au fost deschise pentru a se învestmînta cei de pe scenă.

Desigur, portul oltenesc are nenumărate motive decorative și felurite îmbinări de culoare, dar scenograful trebuie să nu uite că într-o anumită perioadă și o anumită regiune predomină numai anumite motive și culori, care se înfrățesc într-un stil, sau — dacă nu într-un stil — măcar într-o „modă", căci predilecțiile variază și la țară, ceea ce explică varietatea și bogăția portului țărănesc. Amestecătura de stiluri, aspectul pestriț, coloritul de sorcovă — de care artiștii trebuie în genere să se ferească — nu puteau să existe pe vremea cînd se petrece acțiunea baletului (sfîrșitul secolului al XVIII-lea). Autoarele costumelor au greșit tocmai prin lipsa de alegere coerentă și unitară a motivelor și coloritului, precum și prin aceea că stilizarea a rămas la jumătate de drum, amestecîndu-se costume stilizate cu altele reproduse naturalist.

Aceste deficiențe — falsă bogăție și fals pitoresc — s-au vădit și mai mult în felul cum au fost alcătuite decorurile. Dacă muzica baletului ar fi fost compusă de Flechtenmacher sau Wachman, iar coregrafia ar fi adus niște naive dansuri țărănești — nu prelucrîndu-le în dans clasic pe poante și într-o dramă cultă — poate că ar fi fost îngăduită reeditarea unor decoruri învechite, dulcege, cu viziuni de cărți poștale ilustrate. Autoarele scenografiei au recurs — ca acum șaizeci de ani — la frunzișuri prinse pe pînză, șterse și convenționale (parcă nici nu s-ar ști de existența lui Luchian, neîntrecutul pictor al frunzișurilor dantelate, prin care se prefiră lumina !) ; la fundaluri ce amintesc de Ca-

www.cimec.ro

rol Popp de Szatmary (ale cărui acuarele din Oltenia erau doar simple notații la fața locului !) și la arbori redați naturalist (Grigorescu și Andreescu parcă n-ar fi existat niciodată !). Cît despre podul de peste Olt, sub clar de lună, acesta amintea de-a dreptul felul în care, într-un fals pitoresc, se monta pe vremuri *Arleziana*. De observat că, pe scenă, luna face argintie doar apa, dar lasă malurile și dealurile negre de tot, ceea ce este o absurditate din punct de vedere pictural (lupta pentru pictura în aer liber, pentru realismul luminii, pentru reflectarea autentică a razelor soarelui sau lunii, ce se strecoară peste tot, luminînd orice porțiune a unui peisaj — par lucruri necunoscute scenografilor !). Singurul decor mai expresiv plastic a fost acela din actul II, tabloul 1 (tabăra haiducilor), unde creasta stincii din dreapta avea o formă decorativă în soliditatea ei, iar cerul cu nori vineții dădea atmosfera necesară acțiunii.

Tinere, dar nu lipsite de rîvnă și talent, scenografele nu au avut o concepție plastică unitară și temeinică, nu s-au gîndit la viziunea de ansamblu a spectacolului, nu au căutat adevărata decorativitate scenică, bazată pe adevăr și stilizare, după cum nu au colaborat în mod inspirat cu regia și coregrafia, nu au ținut seamă de reinterpretarea modernă a folclorului, întreprinsă de compozitoarea baletului și de coregraf ; și din toate acestea se trage nereușita lor. În trecut, o asemenea nereușită era ceva curent, dar astăzi, în urma progresului semnalat, ea este mult mai regretabilă. O spunem, sperînd să se răspundă în viitor, și de către cele două autoare ale scenografiei baletului *Haiducii*, cu înfăptuiri vrednice de cerințele timpului nostru.

Petru COMARNESCU

clar...

CONSTRUCȚIA PIESEI. — Ritmul descendent al acțiunii, caracterul de lămuriri suplimentare, de detalii, în special în actul III, diluiază uneori conflictul, piesa alunecînd într-o operă narativă scrisă în formă de dialog. Scene ca, de exemplu, aceea în care Nică demonstrează Rariței (de ce tocmai el, care este un personaj net pozitiv ?) în ce constă noul standard de viață al unui colectivist, nu au nici o justificare dramatică.

(Lica Paulescu, în cronica la Inima noastră *— Teatrul de Stat Brăila. „Înainte", Brăila, nr. 3565 din 11.V. 1956).*

REALIZAREA CARACTERELOR. — Eroii piesei demonstrează, fără îndoială, multe din însușirile cele mai caracteristice ale celor ce lucrează în redacțiile noastre. Păcat că numai prin unul din toți acești ziariști, redactorul-șef Cerchez, autorul a realizat ceea ce se numește „un caracter", în timp ce ceilalți se aseamănă mai mult cu schițele pentru un tablou cărora artistul nu le-a pus toată lumina și umbra necesare.

(Lucia Bogdan, în cronica la Ziariștii *— Teatrul Național „I. L. Caragiale" (sala Studio). „Munca", nr. 2846 din 18.XII.1956.)*

...obscur

ÎNGĂDUINȚĂ. — *Acțiunea spumoasă,* se dovedește îndeajuns de *îngăduitoare cu spectatorul.*

(Eugen Atanasiu, în cronica la Ce înseamnă să fii onest *de Oscar Wilde — Teatrul Național Craiova. „Romînia liberă", nr. 3811, din 10.I.1957.)*

SIMPLU = NEADEVĂRAT ? — Întîmplarea tratată este *simplă, dar* personajele sînt *vii, adevărate...*

(Paul Mihail Ionescu, în cronica la Nota zero la purtare *— Teatrul de Stat Galați. „Viața Nouă", nr. 3728 din 18.XI.1956.)*

AMUZAMENT. — *Sînt amuzanți pantalonașii cu fundulițe colorate* ai Marghioliței, și amuzantă M. Munteanu măcar că ea a apărut la „vedere" într-o *rochie roz,* care dacă nu ne înșelăm a fost *confecționată din mătase de plapumă.*

(D. Căpitanu, în cronica la Piatra din casă *și* Răfuiala *— Teatrul de Stat Petroșani. „Steagul Roșu", Petroșani, nr. 2240 din 9.XII.1956.)*

www.cimec.ro

Despre stilul lui Radu Beligan

Există un stil de joc propriu unui actor, așa după cum — în alte domenii ale artei — fiecare creator își impune caracteristica personalității sale în realizarea unei opere ; așa după cum — mai ales în literatură — se poate adesea preciza paternitatea unei opere chiar numai după trăsăturile sale stilistice. Dar se poate oare afirma, în continuare, că recunoașterea unui stil personal în cariera unui actor implică uniformizarea viziunii și șablonizarea mijloacelor de interpretare ? Se poate oare vorbi de o reducere a perspectivelor variate ale diverselor roluri, de o ajustare a acestora potrivit posibilităților de joc imediate ale actorului ? Și dacă există pericolul de a regăsi în activitatea unui actor repetarea aceloraşi procedee de expresie scenică îndelung speculate, aceasta să fie oare accepția noțiunii de stil cu care se operează în judecățile de valoare asupra jocului actorilor ? E limpede că nu.

Se poate vorbi de stilul unui actor numai atunci cînd se face posibilă determinarea anumitor linii de forță, a cîtorva dominante, care guvernează asupra întregului proces de creație și care, în ciuda unei mari diversități de roluri interpretate, imprimă actorului o notă cu totul personală în actul de consumare a fiecărui personaj în parte.

Comportamentul actorului vis-à-vis de personaj, necesitatea proiectării în afară a propriei sale personalități pentru a întruchipa o nouă existență acuză din partea actorului o atitudine de profundă meditație, un susținut efort de gîndire. Dar acest proces intim de creație, de înțelegere a ideii personajului, a celor mai specifice caracteristici ale sale, această absorbție, această consumare a personajului nu se pot realiza decît în limitele capacității de gîndire a actorului, în limitele sensibilității sale. De aici s-ar deduce, credem, acea notă personală care singularizează talentul și determină stilul de joc al actorului.

Cine urmărește cu asiduitate spectacolele Teatrului Național din București are prilejul de a surprinde, într-un interval de aproximativ o săptămînă, nu mai puțin de șase roluri interpretate de același actor, dovedind toată maturitatea talentului actoricesc, demonstrație curajoasă de multiple și fericite posibilități de expresie scenică, exemplu convingător de ceea ce se numește stil. Este vorba de creațiile actorului Radu Beligan în piesele : *Trei surori* de A. Cehov, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Apus de soare* de B. Delavrancea, *O chestiune personală* de A. Stein, *Steaua fără nume* de M. Sebastian și *Ziariștii* de Al. Mirodan.

De la Tuzenbah la Dandanache, de la Șmil la Poludin, de la Miroiu la Cerchez, drumul parcurs de Beligan circumscrie un mic univers dramatic, înăuntrul căruia actorul, degajat de amintirea personajelor cărora le-a dat viață, îndepărtînd reziduurile creațiilor anterioare, își păstrează nealterat întregul său capital artistic. Roluri de compoziție sau roluri care cad pe una din trăsăturile temperamentale ale actorului, tipuri de comedie sau caractere de profund dramatism, eroi pozitivi (așa cum nu-i place actorului să-i eticheteze) sau personaje negative își primesc astfel, seară de seară, în interpretarea lui Beligan, existența lor independentă, conformă cu sensurile lăuntrice ale textului, sensuri pe care însă actorul le restituie publicului în maniera sa personală de joc. Marea adeziune a spectatorilor față de aparițiile în scenă ale actorului se justifică, se pare, tocmai prin această dispoziție specială, prin ceea ce constituie nota sa personală de joc.

www.cimec.ro

Se remarcă în creaţia actorului o graţie interioară, o anumită particularitate a sensibilităţii cu care îşi voalează comicul, un gust pronunţat pentru discret în exteriorizarea emoţiei, o dorinţă vie de a ascunde pînă la înăbuşire teatralismul, efectul tare. Aşa se explică probabil şi marele său ataşament pentru teatrul lui Sebastian ; de aceea probabil rolul lui Miroiu din piesa *Steaua fără nume* reprezintă „marea dragoste a carierei sale".

Se observă de asemenea că în scenele de comedie, ca şi în cele de mare vibraţie dramatică, actorul păstrează conştiinţa de sine în raport cu ceea ce exprimă. În comedie, de exemplu, Beligan are continuu aerul de a se amuza în intimitatea sa de hazul dialogului, de nepreväzutul situaţiilor. Cînd Cerchez din *Ziariştii* îi spune lui Brînduş : „Ascultă-mă pe mine, Brînduşule, că-s om bătrîn", rîde toată sala, dar neîndoios că replica îl dispune şi pe interpret, că-i face plăcere s-o spună. Şi invers : în emoţia sublimată a unei scene dramatice, dincolo de economia textului, într-o rezonanţă dureroasă mult amplificată, actorul suferă pentru personajul său. Prin replica lui Tuzenbah, înainte de a pleca să se bată în duel : „—N-am luat azi cafeaua, te rog să spui să mi-o pregătească", actorul, care ştie că Tuzenbah n-o să se mai întoarcă niciodată, inundă scena cu o simpatie deznădăjduită pentru eroul său : emoţie rară care mişcă sala pînă-n ultimul stal.

Interpretarea personajelor faţă de care actorul are rezerve, modul în care realizează comuniunea cu unele sentimente pe care le reprobă se desăvîrşesc numai în funcţie de capacitatea sa spirituală. Pe Poludin, de pildă, Beligan şi-l insinuează cerebral, şi-l integrează sieşi printr-un efort de disciplină interioară, urmărindu-i evoluţia într-un continuu proces de supraveghere. Există, în actor, tendinţa de a se acompania de un sens critic, iar această viziune a personajelor, concomitentă cu conştiinţa propriei sale sensibilităţi, este rezultatul tensiunii extreme de a percepe totul prin intelect. Inteligenţa actorului este energia sa creatoare, dinamismul său, forţa prin care-şi coordonează toată viaţa sa interioară. Dar cea mai proprie trăsătură pentru arta interpretativă a lui Beligan rămîne totuşi neobişnuita lui sensibilitate, larga sa disponibilitate pentru poezia textului. Dacă n-ar fi să amintim decît seducţia totală a actorului de către textul piesei *Steaua fără nume,* sau de scenele dintre Tuzenbah şi Irina, din piesa *Trei surori,* şi încă ar fi deajuns.

Poate fi valabilă afirmaţia aceasta chiar pentru Beligan, actorul de comedie ? Fără îndoială că da. Sensibilitatea, în dramă, ca şi în comedie, condensează semnificaţiile textului. Şi comicul lui Beligan este o stare de sensibilitate. Încercarea atenţiei şi a tensiunii publicului în raport cu jocul său, stabilirea acelui permanent contact între el şi sală tot de natura sensibilă a comicului său ţin. Demascarea unui personaj prin mijloace de comedie, perceperea substanţei comice a unui text se realizează la Beligan într-o manieră absolut personală. Actorul are capacitatea de a cuprinde mental tot ceea ce e odios în personaj ; dar atitudinea sa critică faţă de rol se distilează în replică. Beligan nu îngroaşă, ci ascute sensurile, păstrînd continuu conştiinţa comicului pe care personajul îl degajă. Actorul *simte* comicul şi adresa semnificaţiilor sale, şi aceasta îi asigură marea comunicativitate cu spectatorul. Replicile lui Dandanache : „Nu-ţi faţi idee, coniţa mea" sau „Nu spui ţine, persoană însemnată" sînt spuse în deplina conştiinţă a comicului pe care textul îl comportă. Actorul adaugă însă causticităţii în care personajul e conceput, propria sa perspectivă asupra lui, dezvăluind publicului — într-o incisivitate sporită — cinismul şi decrepitudinea morală a eroului caragialesc.

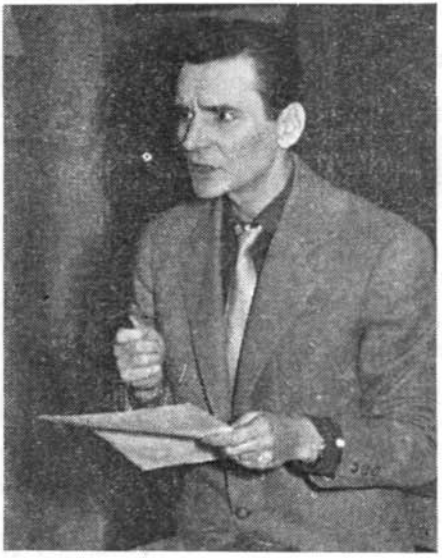
Modalitatea de expresie a acestei sensibilităţi se impune însă ca o altă caracteristică a stilului de joc al actorului. Prin precipitarea în a exprima imediat şi integral întreaga încărcătură emoţională a textului, actorul reduce relieful cuvintelor, expediază tonurile finale, estompează sonorităţile : o modalitate vicioasă de expresie, care se constituie însă ca particularitate proprie şi care, prin filtrare şi acomodare, răspunde exact intenţiilor actorului. Şmil al lui Beligan, de pildă, oricît ar părea de paradoxal, rămîne totuşi în inima spectatorului prin inflexiunea de voce, prin acea imperceptibilă deviere de intonaţie, prin perfecta sugerare pe plan acustic a unei anumite şi specifice subtilităţi de gîndire.

Dar ce justifică în amănunt, de exemplu, succesul actorului în rolul Cerchez din *Ziariştii ?* Cum se explică efluviile de simpatie care-l întîmpină pe Beligan încă de la prima sa intrare în scenă ? Ce resorturi intime ale personajului cîştigă pe actorul care-şi deschide atît de larg posibilităţile de receptivitate şi de comunicare a emoţiei dramatice ? E clar că, în rolul redactorului-şef al ziarului „Viaţa Tineretului", Beligan se simte la largul său. Desigur, este reconfortant un rol în care intri ca într-o baie de umanitate, care-ţi verifică potenţialul de participare la o idee generoasă, îţi tonifică încrederea în propriile tale po-

www.cimec.ro

sibilități și sfîrșește prin a te cîștiga pentru cauza lui. Cerchez luptă pentru ca încrederea oamenilor în idealurile comunismului să nu se surpe, pentru ca drumurile care duc către atingerea acestor idealuri să fie netezite cu orice preț. Aceasta este prima luare de contact cu viața intimă a rolului, intrarea în acord cu personajul. Dar acesta îl solicită pe actor și prin esența sa intelectuală, prin dispoziția către spiritual, prin discreția înclinației spre sensibil și poezie. Există aceste coincidențe momentane, între rol și actor, care înlesnesc o neobișnuită ușurință de invenție din partea interpretului. Beligan lasă impresia că se servește de text pentru a se încălzi numai, pentru a-și configura perspectiva de evoluție, pentru ca, apoi, acest text să devină un simplu pretext pentru a-și trăi propria existență. Ideea rolului, încorporată de interpret, devine realitate vie, eliberînd astfel complet autorul de creația sa. Dar această libertate interioară de întruchipare, în deplină sinceritate față de intențiile textului, servește în mod vădit — în primul rînd — interesele artistice ale autorului. Cerchez, în structura dramatică a piesei, se bucură de un regim preferențial atît ca text — calitatea a ceea ce spune — cît și ca poziție în ierarhia personajelor. Ar fi normal ca actorul, traversînd în protagonist spectacolul, să-și valorifice avantajul. Dar caracteristic pentru jocul său e acel simț al proporției pe care-l păstrează în relațiile sale cu partenerii. Nu ceea ce spune el pare important, ci ceea ce i se adresează. Interpretul lasă continuu impresia că nu-l preocupă decît grija de a răspunde, că ascultă ritmul textului și că nu intră în replică decît dintr-o necesitate organică. In scenele cu Tomovici, adică în punctele nodale ale acțiunii, acolo unde se precizează și se ascute conflictul, Beligan impune replicilor acea continuitate din care partenerul nu se poate rupe. Important pentru actor este ce i se va răspunde, pentru a ști să-și pregătească argumentele. Dar cînd aceste argumente apar în scenă, exemple vii de entuziasm, de intransigență și de curaj, în persoana lui Viișoru, Petrosu sau Romeo, actorul capătă o îndrăzneală de spirit, o siguranță și o autoritate care domină scena, imprimînd partenerilor aceeași vibrație de care, personal, se simte animat.

Aceeași vibrație o transmite actorul și spectatorilor, cu care întreține acel permanent unison de valoare emoțională. În interpretarea lui Beligan, Cerchez are o mare forță de iradiație a personalității sale, o atracție care justifică integral entuziasmul lui Brînduș, de pildă. Față de acesta, Beligan își desfășoară, într-o iluminare interioară, întregul potențial de sensibilitate. Cu grija permanentă de a-și comprima emoția, încercînd un fel de jenă față de propriile sale accente de lirism, interpretul lui Cerchez își acoperă partenerul într-un val de caldă înțelegere. Se păstrează, în aceste scene, ceva din cunoscuta grație interioară a actorului, din acea dispoziție intimă de a-și apropia sensurile poetice ale unui text și de a trăi integral emoția estetică pe care acestea i-o procură.



Radu Beligan (Cerchez)

Pentru definirea exactă a personalității lui Cerchez, actorul pune în slujba întruchipării scenice a personajului nu numai sensibilitatea, dar și inteligența și propriul său umor. Se ridică, astfel, la scară mult mărită, zestrea spirituală cu care personajul a fost învestit. Dialogurile lui Cerchez cu Leu sau cu Dorina, de pildă, sînt aplaudate la scenă deschisă, iar poanta — peste care, la lectură, se poate trece ușor — capătă, în interpretarea lui Beligan, valori de intrinsecă forță comică. Actorul se ascultă și-și pregătește satisfacția de a se amuza concomitent cu spectatorii.

Afirmam că rolul este reconfortant pentru actor: capacitatea de energie vitală a personajului contaminează interpretul. De aceea, reluînd afirmația, credem că rolul e reconfortant în mod expres pentru Beligan, interpretul lui Miroiu, care prin Cerchez — pe alt plan, firește — poate totuși să încerce a realiza „ceea ce eroul lui Sebastian nu izbutise nici pe jumătate, să cuteze tot ce acesta n-a cutezat, să iubească tot ce acesta n-a iubit".

Letiția GÎTZĂ

www.cimec.ro

însemnări

S-a stins zîmbetul lui Mickawber?

Peste zîmbetul cald, jovial, plin de omenie al lui Mickawber a suflat duhul nevăzut al morții. Ionel Țăranu, actorul care a însufleţit acest personaj al lui Dickens şi l-a făcut să trăiască, a plecat pe drumul neîntoarcerii.

Din zeci şi zeci de roluri, cărora Țăranu le-a dat viaţă, pe Mickawber l-a îndrăgit cel mai mult. „Îmi place acest personaj — spunea el — fiindcă Mickawber, cu toate slăbiciunile lui, are o mare noblețe : iubeşte oamenii". Aşa a fost şi Țăranu. A iubit viaţa cu beznele şi luminile ei, a iubit oamenii cu suspinul şi surisul inimii lor.

De aceea le-a dăruit ce-a avut mai de preţ : omenia şi talentul lui viu, creator, multilateral.

Încă de pe vremea cînd avea anii gălăgioşilor elevi ai lui Mickawber, în sufletul lui Ionel Țăranu a prins să dogorească patima teatrului. La vîrsta cînd alţi copii se îndeletnicesc cu tot soiul de jocuri, Ionel Țăranu alcătuia spectacole, scria piese, interpreta roluri şi încerca să călăuzească pe scenă paşii prietenilor săi de-o seamă.

Această chemare pretimpurie nu putea să-l ducă decît pe drumul pe care l-a străbătut vreme de patru decenii, cu bucurii şi decepţii, cu străluciri şi umbre, dar cu o neîncovoiată credinţă în mesajul artei şi misiunea artistului : de a sluji viaţa !

Popasul pe care l-a făcut la Paris, după ce-a terminat cursurile conservatorului, i-a adus preţuirea marelui om de teatru francez Gémier, care l-a ales colaborator. Iar acum un an, cu prilejul turneului ansamblului parizian „l'Atelier", cîţiva din actorii mai vîrstnici au întrebat de Jean Sarano — nume sub care Țăranu debutase în capitala Franţei — şi-mpreună cu el au depănat gînduri şi amintiri, au retrăit emoţionaţi clipa din tinereţea lor, cînd au jucat pe aceeaşi scenă, în aceleaşi piese, sub veghea atentă a aceluiaşi mare îndrumător. Dar nostalgia pusese stăpînire pe inima lui Țăranu. Dorul de ai săi, această realitate impalpabilă, dar mistuitoare şi irezistibilă, i-a înfrînt hotărîrea de a rămîne departe de ţară. S-a-napoiat. A intrat în teatru şi în repertoriul timpului, care, adesea, urmărea mai mult obiective mercantile ; a cunoscut răsunătoare succese printr-o interpretare firească, fără artificii, cu un umor plin de bonomie şi de caldă umanitate.

În aceeaşi vreme, a debutat cu aceeaşi tumultuoasă tinereţe şi în gazetărie, semnînd în „Dimineaţa" şi „Adevărul" reportaje pline de vervă şi putere demascatoare.

După 23 August 1944, s-a dăruit din plin oamenilor mulţi, anonimi, acum îndreptaţi către un alt făgaş de viaţă, mai limpede şi despovărat de apăsări, oamenii pe care-i iubea şi pentru care a jucat şi a scris pînă în pragul ultimelor clipe.

La Teatrul Naţional, la Studioul „C. I. Nottara", la Teatrul Tineretului, în primele filme realizate de tînăra noastră artă cinematografică, Ionel Țăranu a interpretat nenumărate roluri, fără precupeţire, roluri de mai mare întindere ori de cîteva replici, fiind cu adevărat un exemplu viu a ceea ce se numeşte conştiinţă profesională. Blajin, sfătos, adunînd din slova cărţilor şi din cuvîntul lectorilor lumina călăuzitoare, îndeplinind fără preget orice misiune cu caracter obştesc, el era pentru cei tineri un drag şi căutat învăţător, plin de înţelepciune, de dreptate şi dragoste, pornit să-i ajute cu vorba şi fapta.

Totodată, fermecat de mirajul transformărilor petrecute în jurul său, pana lui scriitoricească a înfăţişat numeroase aspecte ale acestor transformări, în crîmpeie de viaţă, măiestrit dramatizate. A scris zeci şi zeci de piese într-un act ori de mai mare amploare, scenarii radiofonice, a stilizat cu pasiune traduceri din clasicii ruşi, migălind nopţi întregi pentru a reda rezonanţa fără pereche a prozei lui Gogol. Împrejurarea de a fi colaborat cu el la scrierea

www.cimec.ro

comediilor *Articolul 19, Situația nr. 4* și a multor altor piese într-un act mi-a oferit putința de a-l cunoaște ca pe un scriitor pentru care comanda socială era un imperativ al propriei lui conștiințe.

Marea bucurie a anilor lui din urmă a fost redarea scenică a personajului lui Dickens : Mickawber, din piesa *David Copperfield*, pe care l-a interpretat de aproape 300 de ori, cu aceeași însuflețire.

Nu voi uita niciodată emoția lui cînd — fiind pe stradă împreună — a auzit comentîndu-se : „Uite-l pe Mickawber !" — Ai observat — îmi spunea el cu emoția unui debutant — n-au spus Țăranu, au spus Mickawber...

Din păcate, despre această mare creație actoricească a lui, care a însemnat o adevărată redescoperire a talentului său, s-a vorbit prea puțin, aproape deloc. Cum s-a vorbit prea puțin, ori aproape deloc de bogata lui activitate scriitoricească.

Firește, faptul l-a mîhnit, dar nu l-a descurajat. „Nu-i nimic ! Mergem înainte !" Pînă în clipa în care inima lui fulgerată a încetat să mai zvîcnească, el a mers înainte, a jucat, a scris, a ajutat. Cu puține zile înainte de a cădea pentru a nu se mai ridica, Ionel Țăranu, tulburat și învăluit parcă de presentimente, l-a pregătit pe acela care avea să-i urmeze în rolul lui Mickawber, pe tînărul actor Păunescu. Și tot atunci a sfîrșit de scris ultima lui piesă, inspirată din furtunoasele evenimente trăite de poporul maghiar în toamna lui 1956 și care poartă răscolitorul titlu : *Marea călătorie*.

Ionel Țăranu a plecat și el într-o mare și ultimă călătorie. Dar cu plecarea lui, s-a stins oare zîmbetul lui Mickawber ? Sufletele noastre înlăcrimate răspund cu hotărîre : Nu ! Zîmbetul lui Mickawber, zîmbetul lui Țăranu nu se poate stinge ! Ionel Țăranu trăiește și va trăi în gîndul și inima noastră, așa cum l-am cunoscut, așa cum a fost, un valoros actor, un scriitor autentic, un mare și bun prieten, un om, un om adevărat...

Ștefan TITA

Un dialog „subversiv", reprezentat în preajma lui 1907

Era prin iarna lui 1906... În comuna Izvorul-de-Sus, din județul Argeș, învățătorii din cîteva sate s-au strîns — conform ordinelor — la ședința publică, lunară, a cercului lor cultural. Asista desigur și un grup de țărani, care — aduși, de obicei, anevoie la asemenea manifestații — au venit, probabil, de astă dată, mult mai bucuroși, știind că va fi și o serbare dată de copiii lor, la care se va vorbi pe șleau și despre unele dureri ale țărănimii. Serbarea a început. Între alte producții, la un moment dat, doi elevi au început să spună cu mare haz un dialog intitulat *Din comunele noastre*, scris de învățătorul Gh. Tătaru, de la școala din comuna Izvorul-de-Sus. Tocmai cînd cei din sală se înveseleau mai copios, președintele cercului cultural, înspăimîntat de eventualele consecințe, întrerupe și suspendă brusc reprezentația, declarînd dialogul ca „nefiind potrivit scopului cercului cultural". Pasămite, dialogul conținea „tendințe subversive", după cum va relata revizorul școlar în reclamația sa către Ministerul Instrucțiunii. (Vezi Arhivele Statului Buc., 1906, Fond. Min. Instr. Dir. I — Dosar nr. 819 și 318.) În ce constau aceste „tendințe subversive" ? Răspunsul îl găsim în aceeași reclamație, amintită mai sus : în dialogul *Din comunele noastre* „se caută a se prezenta proprietarii mari de la țară și arendașii ca împilatori și spoliatori ai țărănimii". Pristanda al lui Caragiale ar fi spus : „Curat subversiv !"...

Ce s-a întîmplat însă ? Chiar dacă reprezentația elevilor a fost întreruptă (sau poate tocmai de aceea !), tot felul de zvonuri „în privința cuprinsului acelui dialog" începură să circule prin județ. Prefectul, revizorul, ministerul s-au sezisat. S-a făcut o anchetă. Prefectul de Argeș s-a interesat personal de cercetările întreprinse. Ca rezultat al anchetei, revizorul școlar trimite ministerului un amplu raport, în care învățătorul Gh. Tătaru, din comuna Izvorul-de-Sus, este învinuit de două „crime" grozave : 1) „că a compus un astfel de dialog" și 2) „că a căutat să-l popularizeze prin memorizarea lui de către elevii săi". Consecința ? Învățătorul Gh. Tătaru a fost pedepsit disciplinar și i s-a reținut o anumită sumă din salariu ! Ca să se lecuiască pe viitor să mai scrie, sub formă de dialog, lucruri „subversive" împotriva marilor proprietari funciari și a arendașilor !...

Deși cele două copii ale dialogului, anexate la dosare, nu par să fie complete și să reproducă fidel originalul (de altfel, nici chiar cele două copii nu corespund, în totul, una cu alta !), se poate totuși desprinde tendința realistă a autorului de a oglindi, în linii mari, conturul vieții întunecate a țăranilor din acea vreme. Deoarece autorul a vrut să scrie, însă, un dialog glumeț, prin care mai mult să sugereze aceste realități triste din lumea satelor decît să le spună direct, și-a ales drept eroi nu doi țărani, ci doi indivizi din tagma „funcționărimii" comunale de pe atunci.

www.cimec.ro

Primul personaj, secretarul comunal, ca să-şi ogoiască urîtul, îl stîrneşte la vorbă pe Marin, om de serviciu la primărie, care nu uită, totuşi, că e ţăran şi el şi, ca atare, legat de grijile şi nevoile ţărănimii obidite.

Marin dă uneori răspunsuri „pe ocolite", în genul lui Păcală, avînd, însă, mult tîlc. Întrebat dacă ştie cine e mai mare „peste lume, de o ţine în rînduială", Marin îl numeşte prompt pe *străjerul satului*, socotind probabil că, în sat, străjerul era acela care trebuia să ţină „rînduiala" ţăranilor la muncile efectuate pentru proprietari şi arendaşi! Răspunsul lui Marin îl face pe secretar să-i spună, imediat, batjocoritor: „Ştii că o brodişi, măi poznaşule!... Măi, dar tu eşti tot cu degetul în gură!". La care, Marin îi dă neîntîrziat replica: „Tot e bine, căci eu credeam că sînt cu toată mîna!"

Pentru a schimba vorba, secretarul îi propune să vorbească amîndoi „oleacă de politic". Marin refuză categoric, apreciind că aşa-zisa politică era cu totul străină de nevoile ţărănimii: „Ia las-o păcatelor, D-le sicritar, ce tot politică, politică!... Noi nu ne putem vedea de sărăcia noastră şi D-ta îi dai zor cu politica". Atunci, secretarul comunal îi pomeneşte de Cantacuzino, care conducea, în anii aceia, guvernul conservator şi avea „atîtea moşii şi aşa de mari că numai una nu o poţi ocoli călare în trei zile". Marin îşi exprimă pe dată regretul că nu e pus mai mare peste o astfel de moşie pentru a deveni şi el om!... Apoi, amintindu-şi de învoielile agricole, Marin îşi dă cu părerea că, pe moşiile primului ministru al ţării, n-or fi tot atît de grele ca pe la ei. Dar secretarul îi risipeşte repede această iluzie: „Ba învoielile sînt mai... de zece ori..." (Să se remarce curajul autorului de a ataca, pe faţă, chiar pe primul ministru al ţării, unul din cei mai mari latifundiari.)

În continuare, autorul insistă asupra faptului că, deseori, logofeţii de la curtea boierească înşală pe ţărani în privinţa măsurătorii lotului dobîndit de ei în urma învoielilor agricole neomenoase, pe care, totuşi, sînt siliţi să le primească fiindcă n-au încotro.

Partea finală a dialogului atacă problema comportării necinstite a autorităţilor faţă de ţărani, pe care îi jecmănesc mereu.

Trimis de secretarul comunal în sat, ca să facă rost de ceva ouă şi pui de găină pentru masa inspectorului comunal, care urma să sosească, Marin îşi arătă nemulţumirea: „Unde să mai mă duc, D-le sicritar, că ieri am strîns 40 ouă pentru D-nu doctor, care ne-a înstrunat copiii, şi trei pui de găină... Şi i-am strîns degeaba că dînsul a mîncat la han şi a plătit încă 2,75 lei, apoi a plecat p-aci încolo. Oule şi puii au rămas la nevasta d-tale; mă duc să le cer Ioanii!"

Secretarul răspunde însă încurcat: „Ce să ceri, măi, că au fost toate clocite şi doi pui de găină au scăpat şi s-au dus dracului... Du-te mai repede, că ăsta încalecă pe mine de nu i-oi da de mîncare!"

Deoarece Marin se lasă greu, secretarul, enervat, îi ordonă să plece neîntîrziat pentru a-i îndeplini porunca, sfătuindu-l totodată să nu cumva să amintească ceva inspectorului comunal despre acest lucru, „că, de nu — îl ameninţă el pe Marin — te mîntui în amenzi!".

Înainte de a pleca, Marin, plin de năduf, îşi exprimă nădejdea că această stare de lucruri va înceta cît de curînd: „Of! Of! Cum o să plătiţi ortul popii şi eu am să dau din leafa mea ca să vă pui la pomelnic, că strîngeţi ouă pentru D-voastră pe seama altora!"

Secretarul, furios, îi strigă: „Să nu vorbeşti mai mult...". Dar Marin, fără să se intimideze, îi aminteşte un vechi şi dureros adevăr pentru ţărănimea din acel timp: „Numai atît: Că tot îi mai mari ne ţin în putere!"

Păcat că nu ne-a rămas integral textul original! Dar, chiar în copiile utilizate mai sus pentru a reconstitui micul dialog „subversiv" despre viaţa ţărănimii noastre, scris în februarie 1906, simţi apropierea marelui uragan al revoltelor ţărăneşti, care se va dezlănţui în anul următor!

I. CREMER

Anotimpul recoltelor

Arta teatrală românească a intrat în anotimpul recoltelor: 5 ani de teatru al Tineretului; 5 ani de teatru permanent la Constanţa; 10 ani de teatru secuiesc la Tg. Mureş — sărbătoriţi cu solemnitate acum două luni. Inseamnă că scenele noastre tinere încep să aibă o istorie, un trecut, o tradiţie, acolo unde odinioară abia licărea o idee, sîmburele unui vis.

La Tg. Mureş, ca aproape pretutindeni: un secol şi jumătate s-au străduit localnicii să dobîndească o scenă a lor, un teatru stabil. Regimul democrat-popular l-a realizat într-un an. A fost expresia unei înţelepte politici naţionale şi a unei mature capacităţi de organizare a culturii. Locuitorii din Tg. Mureş — şi cei din regiune — pot fi mîndri şi mulţumiţi: de 10 ani au un teatru care, astăzi, a ajuns să rivalizeze cu cele mai bune din ţară, inclusiv cele de îndelungă tradiţie.

Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureş şi-a împlinit, pînă acum, cu cinste meni-

www.cimec.ro

rea. El a fost, în Regiunea Autonomă Maghiară, un factor important în educarea socialistă a populației de limbă maghiară.

În cele 10 stagiuni ce s-au scurs de la înființare, teatrul a prezentat nu mai puțin de 122 de premiere, formîndu-și un repertoriu de calitate, mai ales după depășirea unei prime faze „operetistice". Rămîn înscrise ca pietre nestemate, ca succese de mare valoare, spectacolele : *Azilul de noapte* și *Micii burghezi* de Gorki, *Pescărușul* de Cehov, *Chef domnesc* de Moricz Zsigmond, *Parazitii* de Csiky Gergely, *Făclia* de Illyés Gyula și *Învățătoarea* de Brody Sandor. Toate aceste reprezentații au pus în lumină calitățile colectivului, cultivate și păstrate cu sfințenie de fiecare om. De la omogenitate și de la unitate în concepția realist-socialistă, teatrul mureșean s-a ridicat la o ținută artistică aleasă, la un profil specific, și de aici la stil.

Pentru toate acestea, împlinite într-un arc de timp relativ scurt, mulți membri ai colectivului au fost distinși cu decorații și medalii, în fruntea lor fiind Kovacs Gyorgy, căruia i s-a acordat înaltul titlu de artist al poporului, și noii artiști emeriți : Köszegi Margit, Andrási Márton și Váradi Rudolf.

Aniversarea a strîns la Tg. Mureș un mare număr de actori și oameni de teatru din toate colțurile țării și mai ales din Capitală, care au avut plăcuta sarcină de a-și saluta colegii maghiari și de-a le ura noi și frumoase succese.

Cu acest prilej, teatrul din Tg. Mureș a oferit ultimele sale realizări : o expoziție retrospectivă a activității teatrale și premiera *Budai Nagy Antal*, dramă istorică de Kos Karoly. Aceasta din urmă, în ciuda unor scăderi ale textului și ale regiei, a pus în valoare, reconfirmîndu-l, talentul cîtorva interpreți, mai cu seamă din generația tînără : Csorba Andras, Erdos Irma, Lohinszky Lorand, Andrási Márton și Lantos Bela.

Intrînd în cel de al 11-lea an de muncă artistică, Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș are nobila sarcină de a-și desfășura și mai larg aripile înaltului zbor, pentru ca — așa cum a spus la festivitate artistul poporului Ion Manolescu — „artiștii scenei, fie că vorbesc romîna, fie că vorbesc maghiara, să-și dea din plin contribuția la înflorirea socialistă a culturii și civilizației romînești".

Fl. P.

Din surprizele înnoirilor

Este un fapt îmbucurător că oamenii noștri de teatru, și în primul rînd regizorii, urmînd propriul lor bun gust, precum și exemplul teatrului sovietic și al altor teatre străine, au luat în dezbatere și au inaugurat o vastă acțiune inovatoare în domeniul decorului. Regizorii și scenografii sînt de acord în principiu asupra locului și rolului decorului în spectacol. Totuși, trecînd la amănunte, soluțiile oferite diferă — și faptul nu este nici surprinzător și nici contrariu principiilor generale comune. Cu atît mai vîrtos, regizorii și scenografii sînt, firește, îndreptățiți să realizeze practic decoruri de o mare varietate, potrivit cu cerințele fiecărei piese și ale concepției fiecărui spectacol, în parte.

În ultimul timp, sîntem martorii unor multiple și îndrăznețe căutări în domeniul decorurilor. S-au și realizat la diferite teatre nu numai decoruri care au interesat și au stîrnit discuții, ci și decoruri foarte valoroase. Dacă citățm decorurile la *O scrisoare pierdută*, *Apus de soare* (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), *Nu se știe niciodată* (Teatrul Municipal), *Vrăjitoarele din Salem* (Teatrul „C. I. Nottara"), o facem numai pentru a da cîteva exemple și nu pentru a epuiza o listă care, din fericire, e mai lungă.

Nu poate fi trecută cu vederea împrejurarea că străduințele pentru înovarea decorului nu se mărginesc la teatrele din Capitală, ci sînt vizibile și la teatrele din regiuni, datorită aportului fie al pictorilor scenografi bucureșteni, fie al acelora locali.

Nu numai oamenii de teatru, ci și simplii spectatori au remarcat că înnoirile acestea în domeniul decorului se caracterizează prin simplificare, stilizare, prin preponderența acordată sugestiei asupra descripției. În multe spectacole, tavanele s-au redus la o grindă-două sau au dispărut cu totul ; locul pereților de scîndură sau placaj a fost luat de perdele ; uși cu două batante sînt menționate de două bucăți de pînză neînrămată, ba — ca la *Mătrăguna*, montată la Teatrul „C. I. Nottara" — același decor e, în urma jocului de lumini, sau o piață, sau un interior de catedrală. Să notăm apoi că la *Sotul ideal*, montat de Teatrul de Stat din Arad, s-a găsit inutil ca pereții să mai fie înlocuiți chiar de perdele, încît publicul rîdea ori de cîte ori un actor, venind să intre în scenă, ținea să deschidă una din ușile de pînză plantate ici-colo și nu le ocolea, cum s-ar fi părut mai firesc. Se vede că în materie de pereți, arădenii au aplicat în domeniul scenografic descoperirea bimilenară a matematicienilor indieni — că, anume, și zero este cifră.

Dar numai în materie de pereți, cum spuneam. Fiindcă ușile — ele au rămas ca mai înainte. Este aici, în chip vizibil, cel puțin o inconsecvență.

www.cimec.ro

Ni se pare semnificativ, deşi nu tot atît de grav, următorul exemplu. În „Teatrul" nr. 2/1957, P. Comarnescu aprecia elogios latura scenografică a spectacolului *Mătrăguna*: „...spectacolul a izbutit să obţină o adevărată viziune plastică, să-ţi rămînă întipărit în ochi şi în minte, ceea ce nu se întîmplă aşa de des la noi. Desigur, viziunea plastică depinde şi de jocul actorilor; dacă acesta ar fi fost încă mai strălucitor şi mai viu, plasticitatea ar fi cîştigat".

S-ar mai putea găsi şi alte exemple în care, pe marginea unor spectacole din actuala stagiune, se elogiază spiritul înnoitor sau se constată doar spiritul îndrăzneţ al laturii scenografice a unor spectacole, făcîndu-se în acelaşi timp rezerve în privinţa jocului actorilor. La unele spectacole, ai impresia netă că, în decoruri noi, îndrăzneţe, actorii joacă în chip vechi şi destul de deficient, că e vorba în astfel de cazuri de un sfert sau cel mult jumătate de îndrăzneală, că — dacă se mai adaugă şi vreo scăpare de gust a regizorului — ai înaintea ochilor o realizare hibridă.

Asistăm deci la situaţia paradoxală că, după ce regizorii, scenografii şi teatrologii au căzut de acord că scenografia şi mai ales decorul constituie abia o parte a spectacolului, în fapt mintea spectatorului continuă a reţine şi aprecia adesea, de predilecţie, elementele scenografice.

Este posibil — ba chiar e foarte bine — că regizorii nu urmează orbeşte orice cuvînt al cronicarilor teatrali, fiindcă astfel şi-ar realiza spectacolele, ca Nastratin casa. Totuşi, nu se poate contesta că jumătatea de îndrăzneală, structura hibridă a unor spectacole îşi găsesc o justificare teoretică în precizările ce le fac unii cronicari că anumite piese dau „spectacole ale regizorului", altele, „spectacole ale scenografului" şi abia cîteva, „spectacole ale actorului". Recent, plecînd de la premisa minoră (neadevărată) că *Vrăjitoarele din Salem* e „piesă de atmosferă", Sanda Faur, în cronica din „Steagul Roşu" Bucureşti, concludea: „E deci în primul rînd o piesă pentru regizor şi scenograf şi abia în al doilea rînd pentru actori".

N-ar fi oare mai bine ca în căutările de inovare în spectacologie să se pornească de la premisa majoră că toate spectacolele sînt în primul rînd spectacole ale actorului? Vechiul teatru indian folosea inscripţii, decoruri şi costume pentru definirea acţiunii şi personajelor; o experienţă nu mai puţin veche ne dovedeşte însă că actorul e în stare nu numai să definească mai bine personajul şi acţiunea, ci şi să sugereze „atmosfera" şi componentele acesteia, inclusiv decorul, sau, cel puţin, să le completeze prin jocul său.

După ce, prin experienţe mai mult sau mai puţin încununate de succes, s-a constatat într-un interval relativ scurt că se pot face înnoiri în domeniul decorului şi al scenografiei în genere, se pare că a sosit timpul ca regizorii să caute şi să realizeze în mai mare măsură înnoiri, desăvîrşiri importante în domeniul muncii cu actorii. Astfel, prin restabilirea concretă a scării juste de valori, înnoirile şi perfecţionările din urmă vor asigura şi direcţia fertilă, şi durabilitatea celor dintîi.

G. DĂIANU

*

La puţine zile după predarea însemnării publicate mai sus, Gheorghe Dăianu, secretarul nostru de redacţie, a plecat dintre cei vii, lăsînd un gol şi un mare regret în inimile noastre.

Venise în redacţie cu probitatea şi conştiinciozitatea unui om de cultură bine pregătit, riguros în informaţie şi în judecată, mereu grijuliu pentru bunul mers al revistei; venise cu o înaltă principialitate partinică şi în tot ce făcea sau scria era vădită preocuparea pentru înflorirea culturii noastre realist-socialiste; şi mai venise, Gheorghe Dăianu, cu un farmec calm ce reieşea din gesturile şi vorba lui molcumă de ardelean de pe Cîmpie, o căldură umană care cucerea, dincolo de aspectul lui sobru şi modest.

L-am apreciat şi l-am iubit pe colaboratorul nostru, şi moartea lui neaşteptată ne-a îndurerat. Va trece multă vreme pînă cînd ne vom putea obişnui cu absenţa lui, a lui, care nu absenta niciodată, care era mereu la datorie, model pentru toţi.

Vom păstra neştearsă amintirea lui.

www.cimec.ro

Din problemele învățămîntului teatral

Discuțiile creatoare purtate în ultima vreme în presa sovietică în jurul problemelor de teatru nu puteau ocoli, firește, un domeniu atît de important ca cel al învățămîntului artistic. O seamă de articole apărute în ultimii ani, ca: „Teatrul și școala" de A. Lobanov; „Observații pe marginea educării actorului" de A. Koonen; „Diplomă și talent" de E. Holodova și I. Smaliţkaia au întreprins pe planuri diverse o analiză a actualei organizări a învățămîntului teatral din Uniunea Sovietică, făcînd propuneri pentru îmbunătățirea actualului sistem de pregătire a viitoarelor cadre artistice. Dat fiind importanța problemei, cît și numărul celor ce s-au angajat în discuție, aspectele ridicate și soluțiile propuse n-au coincis întotdeauna, uneori ele situîndu-se chiar pe planuri divergente. O singură concluzie s-a impus ca factor comun al articolelor menționate, anume: legarea mai directă a învățămîntului teatral de cerințele practicii teatrale.

Apariția în revista „Teatr" nr. 11/1956 a editorialului „Pentru adevărata creație — împotriva didacticismului" trebuie privită ca o încercare de sintetizare și valorificare a tuturor tezelor emise pînă acum în ce privește învățămîntul teatral. De altfel, editorialul își precizează explicit aceste obiective.

„Să încercăm — scrie editorialul — să sintetizăm obiecțiile mai frecvente aduse tinerilor actori de către conducătorii teatrelor și afirmațiile a diverși oameni de teatru în legătură cu lipsurile învățămîntului artistic și, în sfîrșit, cele mai raționale propuneri pentru îmbunătățirea lui".

Recunoscînd de la bun început dreptatea celor ce se plîng de slaba pregătire a tinerilor absolvenți — care „pot analiza admirabil rolul, pot vorbi despre concepția lor în ce privește realizarea lui, dar... nu-l pot juca" — editorialul cercetează etapele mai importante ale învățămîntului artistic — de la examenul de admitere la examenul de diplomă, analizînd practicile care frînează și stînjenesc pregătirea viitorilor actori.

În actuala lui formă de organizare, examenul de admitere — prima verificare a aptitudinilor viitorilor studenți — este puțin edificator și nu permite o riguroasă selecție, deoarece majoritatea institutelor supun candidații la simple probe de recitare sau citire, fără a ține seama de specificul complex al meșteșugului actoricesc.

In ce privește cursul de măiestrie, eșalonat pe patru ani, se observă cu ușurință o ruptură, sub aspectul conținutului, între primii și ultimii doi ani de curs. Dacă în primul an viitorul actor este obligat, prin prevederile programei analitice, să execute variate studii pe teme improvizate, iar în al doilea, să studieze un fragment de rol, considerîndu-l însă desprins de contextul piesei, în al treilea an, studentul, lipsit de o temeinică pregătire tocmai datorită acestei lacune a planului de învățămînt, începe să pregătească un rol întreg, de cele mai multe ori în vederea spectacolului de diplomă. Studentul continuă și desăvîrșește acest rol în ultimul an. „Timp de doi ani — subliniază articolul — nu se pomenește măcar de gen, de stilul autorului, de epocă, de locul acțiunii... In al treilea an, începe montarea spectacolului de diplomă". Chiar și în legătură cu spectacolul de diplomă, editorialul formulează o anumită rezervă. Anume: deși „trăiesc în zilele examenului emoția întîlnirii cu spectatorii, fiind gata să se mire de orice reacție a sălii, pe care încă n-o cunosc, totuși studenții nu se arată prea emoționați de toate acestea. Cauza: viitorul tînărului absolvent nu depinde în nici un fel de spectacolul de diplomă, deoarece cu mult înaintea examenului de diplomă, ministerul face repartizarea la locurile de muncă

www.cimec.ro

pe baza fișelor personale, adică prin mijloace pur birocratice".

Nu mai puțin îngrijorătoare pare și ruptura dintre teatru și institutele de învățămînt, dintre cerințele practice ale scenei și modalitățile de educație în cadrul facultăților de teatru. „Atmosfera generală din institutele teatrale nu diferă de aceea existentă în toate celelalte facultăți ce pregătesc specialiști pentru economia națională. Disciplinele social-politice și umaniste se predau, de pildă, întocmai ca la institutele pedagogice. Chiar și istoria costumului se studiază teoretic. Iar aceasta face ca studenții să cunoască bine obiectul studiat, dar să nu știe să poarte costumul". Chiar și tehnica vorbirii scenice sau mișcarea scenică se studiază rupte de practică. La fel de gravă este împrejurarea că toate cursurile sînt predate fără a se ține seama de obiectivul final unic, fără a se folosi o metodă unică și fără ca ele să fie verificate și îndrumate de profesorul responsabil de curs, ales de obicei dintre cei mai de seamă maeștri ai scenei... „Poate, tocmai stabilirea importanței și responsabilității conducătorului de curs în sistemul învățămîntului teatral va fi hotărîtoare pentru îmbunătățirea lui radicală".

Totodată — precizează editorialul — măsurile întreprinse se vor dovedi ineficiente, dacă „studentul nu va fi conștient ceas de ceas că el nu învață pur și simplu, ci se ocupă de artă, creează fie chiar cu neîndemînare, poticnindu-se la fiece pas, dar creează". Altminteri, oricît de bine și-ar însuși diversele discipline ale programei analitice, el va deveni un simplu meșteșugar și nicidecum un artist.

Larga analiză întreprinsă în cuprinsul editorialului asupra actualei structuri a învățămîntului de teatru, și din care am spicuit doar cîteva probleme, se încheie cu o seamă de propuneri practice.

Editorialul preconizează o restructurare a programei analitice în raport cu specificul profesiunii de actor. Programa analitică trebuie să reflecte preocuparea de a educa și forma pe cei ce se dedică artei scenice. O serie de cursuri teoretice trebuie să fie adaptate la sfera de preocupări și necesități imediate ale învățămîntului artistic. Astfel, cursul de literatură s-ar cuveni să fie întocmit ca un curs special care își propune analiza adîncită a lucrărilor literare privite ca opere de artă, în special a dramaturgiei. In locul unui studiu larg dar superficial al întregii literaturi, articolul propune aprofundarea creației cîtorva scriitori mai reprezentativi. De asemenea, editorialul consideră aplicabilă propunerea făcută cu prilejul discuțiilor din presă, ca începînd din anul III, frecvența la o serie de cursuri să nu fie obligatorie.

„A venit timpul — remarcă în continuare editorialul — să lărgim drepturile responsabililor artistici ai cursurilor și institutelor, ale catedrei de măiestrie a actorului... Fiecărui institut i se poate conferi independența în întocmirea programului cursului de măiestrie".

În sfîrșit, organizarea unui teatru experimental va oferi studenților prilejul să îmbine armonios, sub directa supraveghere a profesorilor, studiul teoretic cu munca practică. Studenții anilor III și IV vor putea organiza regulat spectacole publice și chiar întreprinde deplasări pe teren.

Prin varietatea aspectelor supuse discuției, prin concluziile și propunerile ce le cuprinde, articolul „Pentru creație — împotriva didacticismului" se impune ca un prețios material de studiu pentru cei chemați să asigure formarea schimbului de mîine al teatrului.

V. D.

Teatrul nostru, un teatru exemplar

Au trecut doar cîteva luni de cînd criticul de teatru Arnaldo Frateili ne-a vizitat țara. Discuțiile purtate atunci cu omul de teatru italian pe marginea impresiilor culese ne-au dezvăluit în persoana sa un sincer admirator al realizărilor teatrului romînesc. Și poate mulți dintre cei care au avut prilejul să-l asculte au resimțit în cuvintele sale, alături de bucuria întîlnirii cu o artă teatrală în plină înflorire, o ușoară umbră de tristețe — pe care de altfel Arnaldo Frateili nici n-a încercat s-o ascundă ori de cîte ori discuțiile lunecau asupra situației teatrului italian contemporan. Scurtă vreme după întoarcerea în patrie, Arnaldo Frateili a publicat în presă impresiile sale asupra vizitei în țara noastră. Ni se pare interesant articolul său „Călătorie în Romînia — Un teatru exemplar", publicat în ziarul „Paese Sera".

Amintind de legăturile de prietenie dintre teatrul italian și teatrul nostru, încă de la începutul acestui veac, cînd, în plină glorie, arta interpretativă italiană, reprezentată printr-un de Sanctis, Zacconi sau Ermete Novelli, a fost un puternic stimulent pentru teatrul romînesc, A. Frateili constată :

„Astăzi, mă gîndesc cîtă nevoie ar avea el (teatrul italian, *n. red.)* să ia drept exemplu teatrul romînesc, după ce în trecut a contribuit la reînnoirea lui.

www.cimec.ro

Ceea ce am văzut şi am învăţat în Romînia, în materie de teatru, spectacole şi administraţie teatrală, a trezit în mine admiraţia împletită cu invidie pe care o simte săracul în casa bogatului."

Relevînd succesul repurtat de teatrul romînesc la Festivalul de la Paris, autorul articolului din „Paese Sera" scrie: „Încă din secolul trecut, teatrul romînesc avea o veche tradiţie, o literatură teatrală valoroasă, foarte buni actori, formaţi în şcolile de artă dramatică. Dar înainte de război, situaţia lui era precară, fiind predominată de sistemul trupelor de turneu; formarea actorilor era deficitară, posibilitatea organizării unor spectacole bune fiind condiţionată de mijloacele materiale aflate la îndemîna impresarului... Printre primele acţiuni ale guvernului popular, legate de radicala transformare socială şi economică a ţării, a fost şi aceea de a da teatrului romînesc o nouă organizare, astfel încît să-l transforme într-un mijloc puternic de propagare a gustului artistic şi a culturii. Principiul de bază al reformei a fost de a înlocui spectacolul bazat pe „marele actor", cu acela bazat pe anflete de Satan".

După ce prezintă succint cîteva din caracteristicile teatrului romînesc, mai ales pe acelea privitoare la formarea cadrelor artistice şi distribuirea lor în diverse spectacole, A. Frateili conchide: „La Roma, au fost prezentate cu remarcabil succes abia două comedii romîneşti, sub titlul *Ultima edizione* şi *La lettera smarrita*. Dar pe scenele teatrelor din Bucureşti ele mi s-au părut a fi cu totul altceva: nişte spectacole foarte frumoase, despre care voi vorbi cu altă ocazie".

Articolul lui Arnaldo Frateili constituie o nouă mărturie a prestigiului de care se bucură teatrul romînesc dincolo de hotarele ţării.

Ştiri din...

U. R. S. S.

● Interesul pentru temele majore ale realităţii a fost din totdeauna caracteristic dramaturgiei Estoniei Sovietice. Încă din primii ani ai Puterii sovietice, creaţia lui August Iakobson (chiar dacă unele din piesele sale îşi caută subiectul în trecutul îndepărtat) sau a altor dramaturgi s-a dovedit puternic ancorată în problemele majore ale tinerei republici sovietice. De-a lungul anilor, dramaturgia estoniană şi-a lărgit necontenit cîmpul tematic, îmbogăţind istoria literaturii naţionale cu noi nume de autori, prin a căror contribuţie varietatea stilurilor şi genurilor s-a transformat dintr-un deziderat în realitate vie. E suficient să parcurgem oricît de sumar repertoriul teatral, pentru a ne convinge de avîntul pe care îl înregistrează astăzi dramaturgia estonă; ultimele premiere vădesc diversitatea de preocupări a dramaturgilor estonieni.

Astfel, Teatrul Khinghisepp din Talinn a prezentat în ultima vreme două noi premiere: *Conştiinţa* de E. Rannet şi *Oceanul Atlantic* de I. Smuula.

In lucrarea lui E. Rannet, care poate fi socotită şi o „piesă de moravuri", planul personal şi cel social-obştesc se interpătrund, primul fiind subordonat celui de al doilea. Drama pur intimă a oamenilor, dezvăluită cu subtilitate psihologică, creează o perspectivă, am putea spune panoramică, asupra oamenilor ce vehiculează conflictul.

In ce priveşte piesa *Oceanul Atlantic* de I. Smuula ea reflectă viaţa marinarilor şi pescarilor dintr-un port. Deşi tema piesei — acţiunea pozitivă a colectivului asupra formării caracterului indivizilor ce-l alcătuiesc — nu este nouă, autorul a găsit modalităţi interesante de rezolvare, dăruind astfel scenei o piesă atractivă şi originală.

De domeniul dramei psihologice ţine piesa lui Ardi Lüves, *Păsările părăsesc cuibul*, prezentată de Teatrul din Piarmsk. Dramaturgul, care şi-a vădit predilecţia pentru problemele etice (cu piesa *Jocul cu dragostea*), apelează şi de data aceasta la un material de viaţă în stare să reliefeze cu maximă forţă de convingere obligaţiile omului sovietic faţă de societate. Ardi Lüves demască prin eroul său, doctorul Markus, egoismul şi mentalitatea mic-burgheză. Doctorul, practician cu veche experienţă, acumulată încă din anii dictaturii burgheze, se dovedeşte loial faţă de Puterea sovietică, lucrînd conştiincios în cadrul reţelei medico-sanitare. Dar loialitatea lui se reduce la simpla conştiinciozitate profesională. Îşi educă copiii în spiritul unui carierism deşănţat, dădăcindu-i să stoarcă cît mai mult de la colectivitate, fără să-i dea nimic în schimb. *Păsările părăsesc cuibul* demonstrează evident falimentul total al acestei filozofii.

Aceluiaşi autor i se datoreşte şi piesa *Robert cel Mare*, o ştichiuitoare satiră la adresa unui actor care, în urma celebrităţii de care se bucură, începe să se considere geniu. Satira dramaturgului atinge, în acelaşi timp, carierismul, necinstea, cabotinajul etc., ce se manifestă uneori în lumea oamenilor de teatru şi litere.

In cadrul decadei literaturii şi artei es-

www.cimec.ro

toniene, ce s-a desfășurat recent la Moscova, două dintre cele mai importante teatre ale Estoniei Sovietice si-au trimis solii în capitala Uniunii Sovietice.

Astfel, Teatrul Khinghisepp, care și-a sărbătorit anul trecut 40 de ani de activitate, a prezentat *Paradisul pierdut* de A. Iakobson, *Conștiința* de E. Rannet, *Mascarada* de Lermontov și *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare.

Teatrul Vanemuine din Tartu, singurul din Uniunea Sovietică în care același ansamblu reprezintă alternativ spectacole de operă, operetă, balet și dramă, a prezentat la rîndul lui, din variatul său repertoriu, în afara cîtorva operete, piesele : *Casa de fier* de C. Tammilaan, înfățișînd aspecte din lupta poporului estonian împotriva fascismului, *Insezisabila minune* de E. Vilde, care evocă soarta unui pianist ce reușește, cu prețul unor grele sacrificii, să se întoarcă în patrie după o lungă înstrăinare în Europa apuseană ș. a.

● Teatrul Tînărului Spectator din Moscova a prezentat de curînd piesa dramaturgului polonez Z. Szovronski : *Absolvenții*. Piesa abordează cîteva probleme din viața tineretului școlar.

● Recent, s-au desfășurat la Moscova lucrările primei conferințe a regizorilor de pe lîngă formațiile artistice de amatori. Cu acest prilej, au luat cuvîntul V. Fadeeva, director al Casei unionale de creație populară, N. Petrov, artist al poporului, și regizorul I. Zavadski.

● *Tata se însoară* este titlul unei noi comedii a scriitoarei L. Vepriţkaia. Personajul central al piesei, inginerul Dmitri Ivanovici Jingarev, văduv, hotărăște să se însoare a doua oară, cu femeia pe care a cunoscut-o și iubit-o în anii războiului. Dar cei doi copii ai săi, Serghei și Valea, nu se arată prea entuziaști față de proiectele tatălui lor. În ziua în care viitoarea soție a inginerului trebuia să sosească, Dmitri Ivanovici este plecat din oraș. Joc al întîmplării : patru femei — fiecare dintre ele putînd foarte bine fi mult așteptata logodnică — se perindă în acea zi în casa Jingarevilor. In pofida peripețiilor și încurcăturilor amuzante, iscate de această împrejurare, piesa nu este văduvită de conținutul ei profund uman, de problematica ei morală. „Am vrut să scriu — a declarat L. Vepriţkaia — o piesă despre încrederea în oameni, în care să reliefez trăsăturile fundamentale ale umanismului sovietic, dezbătînd unele dintre problemele vieții de familie".

Este interesant de menționat că eroul principal al piesei, Dmitri Ivanovici Jingarev, nu apare niciodată în scenă.

● Incă în cursul acestei stagiuni, Teatrul Hamza din Taşkent va monta *Fiica Gangelui*, o dramatizare după celebrul roman al lui Rabindranath Tagore, *Prăbușirea*.

● De curînd, a văzut lumina tiparului primul volum al Anuarului Teatrului Mic (1953—1954). Intr-un interviu acordat ziarului „Sovetskaia Kultura", M. Țarov, redactorul responsabil al anuarului, a precizat obiectivele urmărite : „Anuarul va reflecta viața creatoare a teatrului. In el, vor fi incluse materiale privind istoria teatrului, experiența actorilor săi fruntași, colaborarea dintre teatru și dramaturgi etc.".

Volumul are șase secțiuni. Prima secțiune, intitulată „Tradiție și contemporaneitate", include materialele cu caracter istoric, cum ar fi : „Teatrul popular rus" de N. Abalkin, „Arta realistă a Teatrului Mic" de K. Zubov, „Activitatea obștească a teatrului" de E. Gogoleva. În celelalte secțiuni, cum ar fi „Actori și roluri", „Amintiri ale celor plecați dintre noi" ș.a., semnează E. Turcianinova, I. Ilinski, N. Annenkov și alții.

Danemarca

● Din inițiativa unor preoți danezi, au fost organizate o serie de grupări teatrale de amatori. Aceste formații se consacră exclusiv reprezentării de piese care, fără să aibă un subiect strict religios, sînt totuși axate pe preceptele morale admise și proclamate de biserică. Ediție modernă a misterelor medievale — încorporînd, de altfel, ca și acelea, elemente din traiul mirean —, aceste spectacole sînt mai puțin o formă de propagandă a dogmelor religioase, cît un mijloc de persuasiune, menit să aducă un public mai numeros la... spectacolele ce le preced, adică la ceremoniile cultului. Cel puțin așa reiese din afirmațiile inițiatorilor acțiunii, care nu-și ascund regretul că se văd nevoiți să stimuleze prin astfel de procedee zelul religios al enoriașilor.

R. P. Chineză

● Produs al uneia din cele mai vechi culturi din lume, teatrul clasic chinez se caracterizează printr-un stil absolut original, printr-o concepție și o factură dramatică deosebite de acelea ale creației dramaturgice și spectacologice a altor popoare. În ultimii ani, se înregistrează tot mai des încercări de a insera tematica contemporană în scrisul dramatic chinez, precum și de a se găsi cele mai adecvate forme com-

www.cimec.ro

poziționale și spectacologice pentru exprimarea ideilor și înfățișarea conflictelor și acțiunilor caracteristice epocii actuale, care e o epocă de plămădire a unor noi stări sociale și, implicit, a unor noi relații între oamenii din China populară. Pe această linie de preocupări, se situează culegerea publicată recent de Editura de Stat în Limbi Străine din Pekin și cuprinzînd trei piese într-un act. Aceste medalioane dramatice au o singură temă: situația femeii din China nouă în procesul de afirmare a demnității ei de om, poziția ei în căsnicie, lupta ei cu vestigiile mentalității medievale, retrograde, care o asimilau cu făpturile inferioare și o obligau să se supună fără să cîrtească voinței tatălui și fraților mai mari, iar apoi, voinței soțului și soacrei. Primele două piese — *Cia-Hsiao-la* de Cin Cien și *Reprezentanta femeilor* de Sun In — înfățișează lumea satelor, în care țăranca, și cu precădere țăranca tînără, își dobîndește treptat dreptul la afirmare, la egalitate cu bărbatul. A treia piesă, intitulată *Între soț și soție*, este axată pe conflictul adînc ce e pe punctul să distrugă o căsnicie, în care bărbatul — deși muncitor fruntaș, element ridicat — nu s-a dezbărat de vechea atitudine față de femeie. Soția lui izbutește, pînă la urmă, să-l convingă de capacitatea ei de a fi ceva mai mult decît o pricepută și grijulie gospodină. Piesa este opera colectivului artistic al Teatrului Național de Artă din Pekin.

Caracteristic pentru cele trei piese — de altfel intitulate *comedii* — este faptul că personajele negative nu sînt zugrăvite „în negru". Nu sînt văzute ca elemente dușmănoase, ci nur și simplu ca elemente înapoiate, care pînă la sfîrșit își rezolvă conflictele interioare, sub influența noii stări de lucruri din societatea chineză.

Elveția

● Teatrul Comedia din Basel și-a cîștigat un public numeros și fidel în rîndurile copiilor și adolescenților, datorită *basmelor scenice*, pe care le reprezintă bisăptămînal. Pe această linie, înregistrează un mare succes spectacolul *Cenușăreasa*, a cărui interpretă principală, Edith Tolnay, a cucerit anul trecut simpatia publicului din Basel, prin apariția ei în rolul lui Puck din *Visul unei nopți de vară*. Teatrul Comedia a organizat un concurs de basme scenice, în vederea împrospătării repertoriului său destinat micilor spectatori.

● Semnalăm ca semnificativă pentru gîndirea critică a unor oameni de teatru apuseni, comentariul apărut în „Schweizerische Theaterzeitung", nr. 13-1956 pe marginea repertoriului Teatrului Municipal din Basel. Salutînd inițiativa teatrului de a reprezenta din fondul clasic *Orestia* de Eschil și *Regele Cerb* de Gozzi, revista își exprimă îndoieli cu privire la justificarea înscrierii în repertoriu a piesei lui O'Neill, *Patima de sub ulmi*. „Lucrarea dramaturgului american — scrie revista — aparține unei epoci al cărei „climat" sumbru și înăbușitor și a cărei înclinație spre zugrăviren penetrantă a cruzimii par să fie depășite, ceea ce face ca, în pofida artei scriitorului de a-și caracteriza personajele, piesa lui să nu mai spună prea mult omului din zilele noastre".

R. P. Polonă

● Afișul teatral polonez s-a îmbogățit în ultimul timp cu cîteva noi spectacole. Astfel, piesa *Ararat* de Artur Maryl Swinarski a fost prezentată de colectivul teatrului Powszechny. La Teatrul Syrma, a văzut luminile rampei piesa lui Gozdawa și Stepnia, *Afacerea Kowalski*, iar în prezent colectivul acestui teatru pregătește premiera unui nou spectacol de satiră, *Necaz cu busturile*. In regia lui A. Pronaszki, Teatrul Armatei Polone a montat *Ruy Blas* de Victor Hugo.

Anglia

● Se știe că piesa *Pygmalion*, care a făcut ocolul pămîntului contribuind, nu în mică măsură, la confirmarea faimei de dramaturg a lui G. B. Shaw, nu poate fi reprezentată actualmente — pe scenă, la radio sau la televiziune — în Anglia. Informația e de natură să provoace uimire, totuși e reală. Societatea anonimă Tennent a achiziționat drepturile pentru Anglia la comedia *Frumoasa mea doamnă* — versiunea muzicală și americanizată a satirei lui Shaw și nu autorizează Societatea Autorilor din Anglia să acorde vreunei companii licența de reprezentare a piesei originale, deoarece contractul de concesiune stipulează că, atît timp cît Tennent deține drepturile de autor, *Pygmalion* nu va vedea lumina rampei sau ecranului și nu va fi transmisă la radio în cuprinsul teritoriului Marii Britanii. Și cum *Frumoasa mea doamnă* e „lovitura" stagiunii pe Broadway, nu s-a șovăit mult nici în Anglia: *Pygmalion* a fost pus sub interdicție, Shaw cedînd pasul „adaptatorilor" lui americani. Măsura a stîrnit indignare, atît în marele public cît și printre scriitori, dintre care unii au trimis Societății Autorilor scrisori de protest. S-a ventilat chiar demisionarea în bloc din Societate, în semn de solidarizare cu opera lui Shaw.

www.cimec.ro

R. P. Albania

● Dintre ultimele premiere ale Teatrului Popular din Tirana, menționăm *Halil și Hairia* de Kol Iakova, *Pădurea adîncă* de I. Skogalov și *Intrigă și iubire* de Schiller. Noile premiere îmbogățesc repertoriul permanent al teatrului, în care numele lui Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Gorki, Korneiciuk, Lavrenev și alții figurează la loc de cinste.

Austria

● După turneul pe care l-a întreprins în R. F. Germană cu *Othello*, Burgtheater va face în acest an un turneu în Scandinavia, unde va vizita Oslo, Stockholm și Helsinki. Pe de altă parte, Theater in der Josefstadt, fostul teatru al lui Reinhardt, pleacă în America de Nord, unde va juca timp de patru săptămîni, dînd reprezentații în S.U.A. la New York, Chicago și în Canada — la Toronto.

R. Cehoslovacă

● In actuala stagiune, repertoriul teatrelor cehoslovace a vădit preocuparea de a oferi o cît mai cuprinzătoare și diversă oglindire a creației dramaturgiei străine, pe lîngă cea națională. Astfel, spectatorii familiarizați cu lucrările dramatice ale scriitorilor sovietici și cu operele cehoviene au anul acesta prilejul de a face o incursiune în creația unor clasici ruși și ucraineni mai puțin jucați pînă acum în afara hotarelor U.R.S.S. La Brno, întîlnim numele Lesei Ukrainka cu *Domnitorul de piatră*, la Karlovy-Vary — pe al lui Suhovo-Kobîlin cu *Procesul*, iar la teatrul din Pardubice, o dramatizare după romanul *Prăpastia* de Goncearov. La Praga, afișele teatrelor alătură celor trei scriitori iugoslavi de talie europeană — Nușici, Voinovici și Drjici — o seamă de dramaturgi francezi, germani, italieni și americani. *Grădina în toamnă* (Lilian Hellman), *Nălucire la Boston* (Lion Feuchtwanger), *Generalul Washington și vrăjitoarea apelor* (Howard Fast), *Abelard și Heloisa* (Vailland), *Opera de trei parale* și *Mama Curaj* (Brecht), *Expoziția mondială* (Squarzino), *Minciuna are picioare lungi* (De Filippo) — iată numai cîteva din titlurile pe care le putem spicui în fuga condeiului.

Cît privește dramaturgia națională, dacă scriitorii clasici Jirasek și Tyl figurează constant în planurile de activitate ale teatrelor, ni se pare interesant să semnalăm un element nou: readucerea în lumina rampei a unor lucrări scrise în intervalul dintre cele două războaie mondiale. Așa sînt: *Mama* și *Boala albă* de Capek, *Cum a ajuns Don Quijote înțelept* de Victor Dyk și *Lacul Ukereve* de Vladislav Vancura.

S. U. A.

● „Adaptare de...", „în adaptarea lui..." — formule magice menite — mai rar — să semnaleze o traducere fidelă (spiritului, nu literei textului) sau o prelucrare scenică judicioasă și — mai des — să camufleze licența cu care unii „adaptatori" de profesie operează în textul original (ne referim și aci la spiritul, și nu la litera lui). Am aflat de succesul pe care îl obține pe scenele americane comedia muzicală *Frumoasa mea doamnă*, „adaptare" după *Pygmalion* de G. B. Shaw. Acum, se anunță că George Abbott și Robert Merill lucrează la o adaptare muzicală a dramei lui O'Neill *Ana Christie*, repetițiile pentru acest spectacol urmînd să înceapă foarte curînd. Titlul proiectat — *A mai venit o fată la oraș* — este sugestiv în ce privește sensurile spre care s-au orientat adaptatorii. Dar, poate, ne înșelăm...

R. P. F. Iugoslavia

● Repertoriul Teatrului de Dramă din Belgrad pentru actuala stagiune se impune, prin varietatea titlurilor, a genurilor și, implicit, a stilurilor. Din dramaturgia iugoslavă, teatrul a reținut: *Poarta nevăzută* de O. Bihal-Merin, o dramă a Antigonei moderne, *Ceai cu rom* de Radoslav Rotkovici și *Privind înapoi* de Miodrag Djurjevici. Un loc important în repertoriu revine dramaturgiei universale: *Mama Curaj* de Brecht, *Pygmalion* de Shaw, *Picnic* de William Inge, *Războiul Troiei nu va avea loc* de J. Giraudoux, *Familia Arlechin* de Claude Santelli. Din dramaturgia sovietică, Teatrul de Dramă va monta *Ploșnița* de V. Maiakovski.

● Reprezentînd culorile R. P. F. Iugoslavia la Festivalul Internațional al Teatrelor studențești de la Parma, Teatrul studențesc „Ivan Goran Kovacici" din Zagreb a reprezentat două lucrări ale clasicului Marin Drjici: *Stavaci Berne* și *Tripce*. Ambele spectacole au fost primite cu mult interes. De altfel, presa de specialitate italiană, consemnînd importantul eveniment teatral ce a reunit la Parma teatre studențești din Franța, Spania, Elveția, R. F. Germană, Italia și R. P. F. Iugoslavia, a relevat îndeosebi aportul studenților iugoslavi la reușita acestui festival.

www.cimec.ro

Belgia

● *Pedeapsa cu moartea* de M. C. A. Puget, pe care Théatre du Parc o joacă în cadrul spectacolelor din Ciclul Literar, — „limitele" acestui ciclu par, într-adevăr, fără limite — se impune atenţiei noastre prin lapidarul subtitlu ce-l poartă: dramă ideologică. Personajul central al piesei, un suveran cuprins de remuşcări tardive pentru nenorocirile ce le-a abătut asupra poporului său în anii ultimului război, încearcă să se autopedepsească prin mutilare (îşi taie mîna). Dar piesa şi, implicit, suferinţele ciudatului suveran nu se opresc aici: obsedat de fatalitatea răului, suveranul se însoţeşte cu nevasta fratelui său, pe care nu pregetă să-l omoare însă, pentru a-şi ascunde nelegiuirea. Intr-un tîrziu, la capătul ultimului act, suveranul se omoară, încercînd, probabil, prin gestul său disperat, să justifice întrucîtva măcar prima parte din subtitlul piesei...

R. P. Bulgaria

● In peisajul teatral al Sofiei, Teatrului Armatei Populare îi revine unul dintre locurile importante. Alături de Teatrul Popular „Krîstiu Sarafov", de cel al Tineretului sau de Teatrul Muncii, Teatrul Armatei Populare îşi aduce contribuţia la îmbogăţirea repertoriului şi dezvoltarea artei spectacologice bulgare. Lucrînd pe baza unui plan de repertoriu eşalonat pe trei ani, teatrul vădeşte o lăudabilă preocupare pentru menţinerea unui echilibru echitabil între diversele capitole ale repertoriului, cu o certă preferinţă însă pentru dramaturgia contemporană bulgară, pe care o promovează cu precădere. Pe această linie de preocupări, se cuvine a menţiona trainicele legături de colaborare stabilite de Teatrul Armatei Populare cu un larg cerc de dramaturgi, dintre care vom pomeni pe M. Petkanov şi Iv. Peev sau Iv. Argetenski, ale căror piese: *Samuil*, *Nu se poate fără dragoste* şi, respectiv, *Bărbaţii*, astăzi aflate încă pe şantierul literar, vor vedea în cel mai scurt timp luminile rampei.

Teatrul şi-a deschis actuala stagiune cu piesa *Cînd loveşte trăsnetul* de P. K. Iavorov, spectacol marcînd centenarul teatrului bulgar. Pe scena teatrului, au fost montate piesele: *Întîmplare nefericită* de Makliarski şi Holendro, *Onoarea epoleţilor* de K. Zidarov, *Husarul albastru* de A. Gladkov, *Doamna nevăzută* de Calderon de la Barca. Pînă la sfîrşitul stagiunii, repertoriul teatrului se va îmbogăţi cu *Compania a doua* de P. Vejinov, *Steaua fără nume* de M. Sebastian, *Discipolul diavolului* de Shaw şi *Jocul diavolului* de Drda.

De pe acum, teatrul acordă deosebită atenţie definitivării repertoriului viitoarei stagiuni. Ea se va deschide cu tragedia în versuri *Nopţi albe* de St. Krasinski, care descrie revolta populară din septembrie 1923, după care, în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie, se va reprezenta piesa lui A. Korneiciuk, *Sfîrşitul escadrei*.

Considerăm interesant să menţionăm că în planul de perspectivă al teatrului, la capitolul dramaturgie clasică, figurează printre altele: *Fata fără zestre* de Ostrovski, *Hoţii* de Schiller, *Mult zgomot pentru nimic* de Shakespeare şi *Ciinele grădinarului* de Lope de Vega.

De asemenea, teatrul intenţionează să reprezinte *Primul corp de cavalerie* de Vs. Vişnevski, lucrare clasică a dramaturgiei sovietice, şi *Cyrano de Bergerac* de Rostand.

● La Teatrul Popular „Krîstiu Sarafov", a văzut de curînd luminile rampei, una dintre cele mai vechi piese ale dramaturgiei clasice bulgare, *Ivanko* de V. Drumev.

R. F. Germană

● Din iniţiativa Hertei Böhm Wildner, s-a deschis la Düsseldorf un nou teatru, cu o capacitate de 120 de locuri. Drept spectacol inaugural s-a jucat piesa lui Keiser, *Jucării*. Din repertoriul formaţiei, spicuim: *Frumoasa indiferentă* de Cocteau, *In faţa uşii* de Borchert ş. a.

● Teatrul din Düsseldorf reprezintă *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, în regia lui Karl Heinz Stroux. Rolul titular este interpretat de marele actor Werner Kraus.

R. P. Mongolă

● Teatrul de Stat de Operă şi Dramă din Ulan-Bator a împlinit recent 25 de ani de existenţă. Creat prin reunirea cîtorva ansambluri de amatori, teatrul şi-a cîştigat de-a lungul anilor o bine meritată popularitate în rîndurile spectatorilor. Pe scena lui, îşi fac tot mai des apariţia piese ale dramaturgiei naţionale. Astfel au văzut luminile rampei piese ca: *Tzolomon* şi comedia *Şaptezeci de legende* de scriitorul Oiduba, laureat al premiului Cioibalsan, drama *Pe drumul propriu* şi *Erdenün Darj* de Lododamba Vracii şi *Conducătorul Tajo* de Vangan etc., inspirate din realităţile Mongoliei contemporane. Bogatul repertoriu al teatrului cuprinde, în afara operelor şi a pieselor aparţinînd dramaturgiei naţionale, o seamă

www.cimec.ro

de lucrări ale dramaturgiei universale. Piesele lui Shakespeare, Molière, Goldoni, Gogol, Cehov, cît și lucrările dramaturgilor sovietici contemporani sînt deosebit de prețuite de publicul spectator. De un deosebit succes s-au bucurat spectacolele *Othello* de Shakespeare, pus în scenă de regizorul Ghendun, și *Furtuna* de Ostrovski.

Recent, Teatrul a prezentat în premieră *O chestiune personală* de A. Stein.

Este interesant de menționat că, în urmă cu 25 de ani, Teatrul de Operă și Dramă era singurul teatru din Mongolia. Astăzi, în țară ființează peste 20 de teatre de stat și aproape 400 de ansambluri de amatori.

Egipt

● Teatrul din parcul Ezbekija datează din anul 1922. Deși situat la Cairo, acest mic teatru deservește, prin turneele pe care le întreprinde, și pe spectatorii din celelalte state arabe (Siria, Arabia, Yemen, Libia). Repertoriul teatrului cuprinde — alături de dramatizări după povestiri orientale și cîteva lucrări ale dramaturgiei egiptene contemporane — un număr important de piese ale dramaturgiei clasice universale. Astfel, el reprezintă dramatizările *Secretul regelui Maxim* și *Aziz-abaza, Mehmud Teymur* și *Tevfikel Hakim* (datorite unor scriitori egipteni contemporani), precum și *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Macbeth* de Shakespeare ș. a.

Peru

● La Lima își desfășoară activitatea Compania Teatrală Națională, singurul teatru profesionist din Peru. Deși activitatea sa e apreciată favorabil de către oamenii de teatru peruvieni, totuși în peisajul teatral al țării, Companiei Teatrale Naționale îi revine un loc neînsemnat. În cursul unei întregi stagiuni, acest teatru a prezentat doar patru premiere, în timp ce numeroasele ansambluri de amatori au prezentat vreo 40 de premiere.

Fecundă sub raportul cantitativ, activitatea teatrală de amatori se impune atenției generale mai ales prin calitatea repertoriului și a interpretării.

O formație de amatori, Associacion de Artistes Aficionados, a inițiat un ciclu de spectacole, consacrat dramaturgiei antice. S-a bucurat de caldă primire mai ales spectacolul *Cavalerii* de Aristofan.

O altă formație, Club du Théâtre, a dat 167 de spectacole cu piesa *Menajeria de sticlă* a lui Tennessee Williams. Acestui ansamblu îi revine meritul de a fi prezentat *En el Cielo no hay Petroleo* (În cer nu se găsește petrol) de dramaturgul peruvian Sebastian Salazar Bondy, o sucu-lentă filipică la adresa puterilor imperialiste care urmăresc să acapareze sursele mondiale de petrol.

Este interesant de remarcat că interesul ansamblurilor de amatori converge în special spre dramaturgia peruviană.

Formația La Farsa a înscris în repertoriul său *El Collar*, piesă într-un act a romanticului peruvian Benjamin Cisneros.

Un spectacol interesant a realizat Teatrul experimental al Universității catolice cu *El Lando de seis Caballos* de Rinz Iriorte. Grupul La Mascara a reprezentat *El Pesiste* (Atletul) de tînărul dramaturg Humberto Napzri, piesă inspirată din viața circului și care s-a bucurat de un remarcabil succes de public.

Sînt numeroase și formațiile aparținînd grupurilor naționale din Peru. Dintre acestea se disting: Compagnie Française d'Amateurs, The Good Companions (engleză) și Lime Theatre Workshop (americană). Nu mai puțin importantă este activitatea desfășurată de Școala de Artă Teatrală, care pune în scenă piese din dramaturgia universală, îndeosebi lucrări de Cehov, Priestley, Pirandello.

Deosebit de interesante sînt planurile de viitor ale acestor formații. „Cît mai mulți dramaturgi peruvieni pe scenele noastre", „Cît mai mulți tineri dramaturgi" — iată lozincile după care se conduc ansamblurile de amatori din Peru. Ca un prim rezultat, afișul teatral s-a îmbogățit cu nume de noi dramaturgi, ca: Rommaldo Valle, Pedro Cateriano, Enrique Solari și alții. Animatorii formațiilor citate își exprimă convingerea că, în pofida lipsei de înțelegere ce o întîmpină din partea forurilor guvernante, ca și a greutăților materiale de tot felul, succesele pe această linie vor continua.

www.cimec.ro

cărți-reviste

Ce va prefera posteritatea

De obicei, cînd e vorba de un autor care astăzi are între 60 și 70 de ani și care este, cum se zice, reconsiderat și, deci, retipărit, se scrie cam așa: În perioada grea dintre cele două războaie mondiale, scriitorul X a dat, alături de Y, Z, H, o operă ale cărei orientări, chiar dacă n-au fost pe de-a-ntregul juste... etc., etc. În cazul de față se spune: alături de Camil Petrescu, Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu, Al. Kiriţescu [1] a urmat în perioada de criză a capitalismului drumul specific artiștilor care... etc., etc.

Generalizarea, gruparea scriitorilor pe școli, curente sau perioade istorice e bună, și fără îndoială, necesară uneori, dar, operată stereotip, ajunge să dea naștere la impresii monocrome și uniformizante în mintea celor care citesc ori studiază operele scriitorilor din respectiva grupare, școală sau perioadă.

Camil Petrescu se războiește cu problemele intelectualului, G. M. Zamfirescu e atras de subiectele oferite de modesta lume a periferiei, Sorbul și Eftimiu sînt polivalenți, în ce privește inspirația și tematica; deci, precum se vede, fiecare din acești scriitori dramatici, grupați din punct de vedere al perioadei istorice, sorbind același aer și trăind în aceeași lume, se despart atunci cînd e vorba să reacționeze în fața vieții.

Al. Kiriţescu a scris undeva, într-o piesă a sa, nu un lucru nou, ci într-un fel nou, și anume că: „Artistul care nu e cetățean, e ca un clopot spart, în care nu sună chemarea oamenilor". Acest lucru nu l-a spus nici Victor Ion Popa, nici Mircea Ștefănescu, nici Sorbul, l-a spus Al. Kiriţescu. Îi aparține lui. E el. Pe asemenea urme, trebuie căutate personalitatea lui artistică și originalitatea lui. Comedia lui Al. Kiriţescu e frumoasă și incisivă (absolut deloc caragialescă, însă). Dar pentru perioada de la primul război mondial și pînă la 1948, Al. Kiriţescu rămîne un poet al Renașterii, un cîntăreț al lui Michel Angelo și Rafael, și așa ar trebui să fie impus și publicului, nu numai prin *Gaițele*.

Majoritatea scriitorilor contemporani lui Al. Kiriţescu afirmă, ca și el, ideea artistului-cetățean, dar nu aceasta interesează la el, ci felul în care o face, marca talentului său. Alexandru Kiriţescu e un scriitor cu „carte de vizită" pe care o recunoaștem în mod evident în trilogia lui istorică, nu în comedie, unde au bătut monedă asemănătoare și Sorbul, și Mircea Ștefănescu, și Tudor Mușatescu.

Pentru a afirma ideea artistului-cetățean, Al. Kiriţescu se adresează acelei perioade a istoriei care smulge invidia tuturor secolelor, cu excepția poate a celui al lui Pericle. El unește făptura artistului cu cea a cetățeanului și o pune să se lupte cu dalta pentru cioplirea frumosului în piatra rece, cu spiritul tăios pentru frîngerea cerbiciei și bigotismului papei, cu halebarda pentru independența cetății sale, Florența — și astfel se întrupează ideea artistului-cetățean în Michel Angelo, fericită realizare și încoronare a trilogiei Renașterii.

Rod al unei concepții materialiste asupra istoriei, concepție ce se maturizează de la piesă la piesă, trilogia are meritul de a conține nu numai trei caractere excepționale (Borgia, Griffone și Michel Angelo), ci și multe idei nobile: lupta pentru unitatea Italiei, condamnarea papalității, a nobilimii desfrînate și dezbinate, proslăvirea momentelor de revoltă ale meseriașilor și oamenilor de rînd împotriva Vaticanului, elogiul umanismului și culturii rinascentiste.

O notă specifică: cele 142 de personaje ale trilogiei, amintind din dramaturgia românească pe *Danton* al lui Camil Petrescu, poartă o acțiune vastă, introduc numeroase figuri istorice, majoritatea reale, și dau naștere unor tablouri largi, imense,

[1] *Alexandru Kiriţescu*, Teatru (cu un studiu introductiv de S. Alterescu). E.S.P.L.A., Buc., 1956.

www.cimec.ro

care sparg limitele obișnuite ale unei piese. În acest sens, teatrul lui Al. Kiriţescu nu e numai teatru ci și o frescă, o încercare de cuprindere a ceea ce e de necuprins, adică a vieţii și istoriei, cu grandoarea ce le caracterizează pe amîndouă.

O discuţie asupra naturii conflictului în aceste piese ar trebui să se oprească și asupra acestui amănunt: la Al. Kiriţescu, conflictul nu are loc doar între oameni, între caractere, ci și înlăuntrul omului însuși, de pildă între chipul și sufletul său. Griffone spune despre neamul Baglionilor că sînt „frumoși ca niște zei, dar au suflete de Satan".

Aș spune, în ciuda aparenţelor, că există o trăsătură comună între comedia și drama istorică a lui Al. Kiriţescu, o anumită continuitate de preocupări; mă refer la acel umanism pe care nu l-a găsit în societatea modernă burgheză dintre cele două războaie (*Gaiţele*, 1932) și pe care l-a căutat în Renaștere (*Borgia*, 1937; *Nunta din Perugia*, 1947; *Michel Angelo*, 1948). De aici și specificul tratării: în trilogie, personaje care poartă direct ideile umanismului (Michel Angelo, Rafael); în comedie, umanismul susţinut prin negativul său (Dudulenii, Primul, Soltana Ţuţubey). Reţin atenţia în mod deosebit, în comedie, antimoșierismul (*Gaiţele*) și antifascismul (*Dictatorul*, 1943) și o simpatie binevoitoare pentru intelectualul onest dar înghiţit de mediul corupt în care vieţuiește. Comicul suculent și usturător din *Gaiţele* și din *Dictatorul* transpare aproape la fiecare replică și este creat cu toate mijloacele clasice, folosite de la Plaut pînă astăzi: caractere, situaţii, verb.

Dictatorul și *Gaiţele* sînt niște comedii-pamflet, cu adresă sigură, inspirate de împrejurări și persoane cu stare civilă precisă, și faptul acesta le împuţinează capacitatea de a fi general cuprinzătoare, poate că le restrînge inteligibilitatea și eficacitatea la durata unei sau unor generaţii direct cunoscătoare ale evenimentelor și persoanelor evocate.

Măsura talentului și originalităţii lui Al. Kiriţescu o aflăm în trilogia istorică. Se poate spune că teatrul lui va dăinui mai mult prin drama istorică, remarcabilă și matură operă de artist, decît prin comedia sa; aceasta, în ciuda faptului că *Gaiţele* se joacă, de ani de zile, cu un succes de public pe care l-ar invidia, de-ar mai trăi, și Caragiale.

Mihai FLOREA

Spectacole cehoviene pe scena M. H. A. T.-ului*

„...Numele lui Cehov trebuie legat întotdeauna de numele M.H.A.T.-ului, teatrul pentru care a scris, primul teatru care l-a jucat și înţeles..."

Aţi mai auzit axioma? Desigur. Poate aţi și spus-o într-o împrejurare oarecare. Căci fraza asta se aude întotdeauna și pretutindeni. O spune toată lumea.

Dar formula mai sus amintită, care se bucură de o circulaţie atît de largă, nu este fidelă realităţii istorice, ci certifică tocmai limita informaţiilor noastre asupra pieselor cehoviene, a dramaturgului și a legăturilor lui cu M.H.A.T.-ul.

Ivanov, *Pescărușul* și *Unchiul Vanea* existau înainte de 1898, înainte de acel 14 iunie cînd Stanislavski lua cuvîntul în faţa unei trupe de actori în ziua înfiinţării Teatrului de Artă.

Cele trei piese cehoviene își aveau o istorie. Teatrul de Artă, nici una.

Cîteva teatre din Moscova și Petersburg, ca și unele trupe de provincie alcătuite din comparși artistici de toate soiurile, își încercaseră pe rînd puterea asupra primelor trei piese ale lui Cehov. Doriseră să cucerească adevărul vieţii învăluit într-un lirism de o factură unică și atît de emoţionantă...

Dar îndrăzneţii nu aveau încă armele necesare pentru a-l percepe. Piesele lui Cehov aduceau prea mult adevăr, o imensă poezie, o neliniștitoare vibraţie de străfunduri, care nu puteau fi strînse atît de ușor într-un tot unitar, ca să fie aduse pe scenă și transmise de acolo.

O actriţă talentată și minunat de frumoasă, Vera Komisarjevskaia, înscrie un mare eșec în scurta ei carieră artistică, interpretînd-o pe Nina Zarecinaia din *Pescărușul*. Nici Davîdov, cunoscut actor de puternică personalitate artistică, nu repurtează o victorie în rolul lui Ivanov, și nici Leonidov în Treplev.

Se pare că dramaturgia lui Cehov încă se mai apăra.

Nu înţelesese nimeni că un dramaturg rus, puternic și original, avea dreptul să ceară un nou stil de interpretare. Nimeni nu știa încă să spună în ce constă singularitatea cehoviană și farmecul dramaturgiei sale. Detractorii vorbeau pripiţi despre absenţa caracterului ei scenic, ca despre un stigmat.

---

* *M. Stroeva*, Cehov i Hudojestvennîi Teatr — (Cehov și Teatrul de Artă), Editura Iskusstvo, 1955.

www.cimec.ro

Oare Beaumarchais, Ibsen, Victor Hugo şi Ostrovski puteau fi jucaţi cu aceleaşi mijloace? Incontestabil că fiecare îşi reclamă dreptul la autenticitate şi oamenii de teatru sînt întotdeauna tentaţi să-şi plătească repede acest omagiu de fidelitate faţă de dramaturg şi epoca lui...

Dar ce dorea Cehov? Stil special pentru un dramaturg autohton care scria despre Serebreakovii, Trigorinii şi Astrovii cei mai necontrafăcuţi şi contemporani? Părea o pretenţie absurdă să ceri o nouă preţuire a pauzei, a gestului, a decorului. Cu toate acestea, nu exista o altă soluţie...

Nemirovici-Dancenko caută în aceeaşi perioadă un repertoriu contemporan pentru a putea să desfeudeze teatrul rusesc de tendinţa osificată clasicizantă, care pregătea o criză sigură mişcării teatrale din acea epocă. Principiile înnoitoare ale dramaturgiei cehoviene, acel dramatism ascuns şi puternic care înlocuieşte lovitura de teatru, îl atrage pe Nemirovici-Dancenko, care presimte posibilitatea întineririi întregii arte interpretative ruse prin intermediul dramelor lui Cehov.

Şi Nemirovici-Dancenko, şi Cehov concep dramatismul ca un factor veşnic prezent în viaţa individului; şi nu preconizează apariţia „culmilor şi a prăpăstiilor" pentru redarea tumultului vieţii şi al pasiunilor.

Nemirovici-Dancenko îl convinge pe Cehov să permită înscenarea *Pescăruşului*, iar ideea regizorală îi aparţine lui. Nemirovici-Dancenko apelează la colaborarea lui Stanislavski, care — după cum se ştie — nu acceptă atît de uşor pe originalul Cehov. Indrăgostit ca regizor şi actor de pasiunile violente, tragice, dar atît de evident dramatice ale eroilor shakespearieni sau hauptmannieni, Stanislavski este dispus să aprecieze mai curînd ca un fenomen aparte, remarcabil prin singularitatea lui, dramaturgia contemporanului său.

Viaţa eroilor cehovieni îi apare la început lui Stanislavski ternă, lipsită de acţiune şi, deci, nescenică.

Nemirovici-Dancenko mărturiseşte în corespondenţa sa că a încercat să trezească în Stanislavski interesul faţă de „adîncimea şi lirismul cotidianului", să-i îndrepte fantezia spre cenuşiul zilelor ruseşti, ca să-l poată elibera de istorismul şi gustul pentru fantastic care-l pasionau.

Dar Stanislavski nu putea să se dezică atît de uşor de simpatiile contractate anterior şi adeziunea la Cehov se realiza anevoie. Il încîntau discuţiile cu Nemirovici-Dancenko, dar deîndată ce rămînea singur cu textul, îl recuprindea indiferenţa, chiar plictisul.

In această stare de spirit, aparent fără de echivoc, pleacă regizorul Stanislavski în gubernia Harkov, ca să-şi facă, în concediu, caietul de regie la piesa lui Cehov.

Apropierea între Cehov şi Stanislavski se face abia în acest concediu, fără intermediul unei terţe persoane capabile să dea sfaturi sau lămuriri. Acum descoperă Stanislavski acel „Omenesc" cu literă mare, care se camuflează în spatele cotidianului lipsit de culoare şi strălucire.

Lucrarea Marianei Stroeva: *Cehov şi Teatrul de Artă*, apărută anul trecut la Moscova, aduce o contribuţie esenţială la cunoaşterea istoriei reprezentării dramaturgiei cehoviene şi a creării noului stil interpretativ realist.

Pornind de la un scurt istoric al creării fiecărei piese în parte, autoarea îşi permite o largă şi bine documentată incursiune în etapa imediat următoare — etapa transpunerii scenice — cînd textul dramatic se transformă în dramă.

Pentru oamenii noştri de teatru, care ştiu în mod aprioric că Cehov este o piatră de încercare în cariera oricărui actor şi regizor, lectura acestui volum este, socotim, indispensabilă. Nici Stanislavski n-a putut să facă atît de lesne contactul cu unchiul Vanea. Toţi regizorii care lucraseră înaintea lui şi-l imaginaseră pe Voinitki ca pe un moşier rural, ostrovskian, încălţat cu cizme grele, frust şi primitiv în gîndire. Stanislavski descoperă, după o muncă titanică, acea cravată din fular subţire de mătase pe care o arborează unchiul Vanea. Această minimă cerinţă estetică îi sugerează stilul personajului, preferinţele lui, sensibilitatea faţă de frumos şi capacitatea intensă de a se revolta tardiv şi inutil pentru întreaga lui viaţă cheltuită zadarnic.

Autoarea citează raţional şi competent din lucrările lui Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Knipper-Cehova, precum şi din memoriile actorilor de vază din colectivul M.H.A.T.-ului, în sprijinul fiecărei probleme în parte.

Prezentată într-o frumoasă ţinută literară, cartea Marianei Stroeva rămîne o serioasă lucrare de specialitate.

Este regretabil că preocuparea autoarei nu se extinde destul de insistent şi asupra problemelor de scenografie. Ar fi fost foarte instructiv să se dea reproduceri după schiţele de decor ale lui V. A. Simov, cunoscutul „peredvijnik", vechi colaborator al lui Stanislavski, care l-a secondat cu geniu, creîndu-i toate decorurile pieselor cehoviene.

Maria VLAD

www.cimec.ro

Decorul

Decorul este cadrul plastic în care se desfășoară acțiunea unei piese.

O piesă poate avea unul sau mai multe decoruri. Împărțirea pe tablouri a piesei corespunde coborîrii și lăsării cortinei; la aceste așa-numite pauze de tablou, decorul se poate schimba sau poate rămîne același.

O primă împărțire a decorurilor poate fi următoarea: *interior* (birou, cantină etc.), *exterior* (curtea unei case etc.), *interior cu exterior* (veranda unei case care dă spre grădină), în funcție de ceea ce el reprezintă.

Din acest punct de vedere, decorul trebuie să corespundă cerințelor textului, nu respectînd neapărat „mot-à-mot" indicațiile autorului care preced fiecare tablou (astfel: ușă spre balcon în stînga, masă în față, centru etc.), ci întruchipînd cerințele rezultate din citirea amănunțită a textului și din consultarea nevoilor regizorale. Aceste date indispensabile se amalgamează cu alte date — de stil, de epocă, de atmosferă, de colorit — și, împreună, vor forma o compoziție plastică sugestivă, evident exprimată tridimensional.

Din punct de vedere al rezolvării unui decor, există o mulțime de posibilități. Le voi împărți în: *decor închis* (construit) și *decor liber* (în perdele sau deschis). *Decorul închis* cuprinde decorurile în întregime construite, adică acele rezolvări care comportă toți pereții unei încăperi, cu uși și ferestre, cît și plafon. *Decorul liber* ar cuprinde rezolvările ce comportă numai elemente construite, așezate liber în scenă (evident, după legi de compoziție, dar detașîndu-se în spațiu), proiectate fie pe un *circular* (perdea semicirculară pictată ce acoperă fundalul și lateralele scenei), fie pe *perdele neutre*; sau decoruri fără nici un element construit, decoruri compuse cu perdele neutre sau pictate, și mobilier sau recuzită. ăn acest ultim fel de decor, lumina reprezintă un component principal.

Orice decor are o *plantație*. Se cheamă *plantație* planul după care se așază în scenă elementele decorului, cît și mobilierul. Decorul construit se compune din *flancuri* — panouri dreptunghiulare de diverse mărimi, construite din cadre de șipci pe care se întinde pînză de decor (o pînză între „muncitorul" și „buret") sau (și) placaj subțire. Aceste panouri comportă goluri pentru uși și ferestre, care pot fi fixe, la flanc, dacă nu au o grosime prea mare, sau se introduc în flanc prin față, după ce el a fost plantat; aceasta, pentru o mai ușoară manevră (aducerea și montarea decorului), cît și pentru o cît mai comodă depozitare a decorului în magazie. Pe spatele flancurilor se scriu cifre și mențiunea „curte" sau „grădină", după locul și ordinea în care se montează în scenă. Flancurile își mențin poziția verticală, fiind sprijinite cu niște șipci speciale ce formează unghi cu podeaua scenei și care sînt prinse în șipca de margine a flancului și podea cu burghie metalice. Acestea se numesc *șpraițuri*, iar operația fixării lor se numește a *șpraițui*. Există șpraițuri de diferite lungimi.

Un flanc oblic față de sală se cheamă *pan-coupé*. Un flanc îngust se cheamă *șmal* (de la germanul schmal, strîmt). Flancurile se țin între ele (se rigidizează), pentru a forma colțurile camerei, printr-o frînghie ce se înfășoară între *bacnuri* (bucățele speciale de lemn ce se bat pe șipcile verticale de margine ale flancurilor și canat, pentru a se putea trece frînghia, care rămîne fixă la unul dintre flancuri, în partea de sus). Pentru că nu se pot face flancuri prea mari, în cazul unor pereți lungi, de exemplu, ele pot fi alcătuite „la balama", adică din două flancuri ce

www.cimec.ro

se prind între ele cu balamale ca niște paravane și se închid pe față, adică pe partea cu pînza, pentru ca pictura de pe ea să nu se strice la depozitat și transport. Se mai compun flancuri mari și din cîte două flancuri mai mici și libere, unite la „falseisen" — unul din flancuri are o fîșie verticală de placaj (fier fals) care depășește cu cca. 3—4 cm șipca de margine și care va acoperi astfel golul dintre flancuri cînd acestea stau alături. Evident, „falseisenul" se așază spre fundul scenei, ca să nu se vadă.

Plafonul este un flanc mare, compus, îndeobște, din două bucăți la balama, care acoperă în partea de sus flancurile, închizînd interiorul respectiv. Este ținut la pod cu frînghii. El are în centrul lui o gaură, locul de lampă.

In afara flancurilor, într-un decor mai există *practicabile* și *scări*. *Practicabilele* sînt cuburi de diverse înălțimi și forme și servesc la schimbarea nivelelor de joc; ele pot fi fixe sau pliante. Cele pliante se compun din niște șasiuri ce se închid la balama și deasupra cărora, cînd sînt deschise, se fixează mici platforme de scînduri (podium). *Scările* formează accesele la aceste platforme.

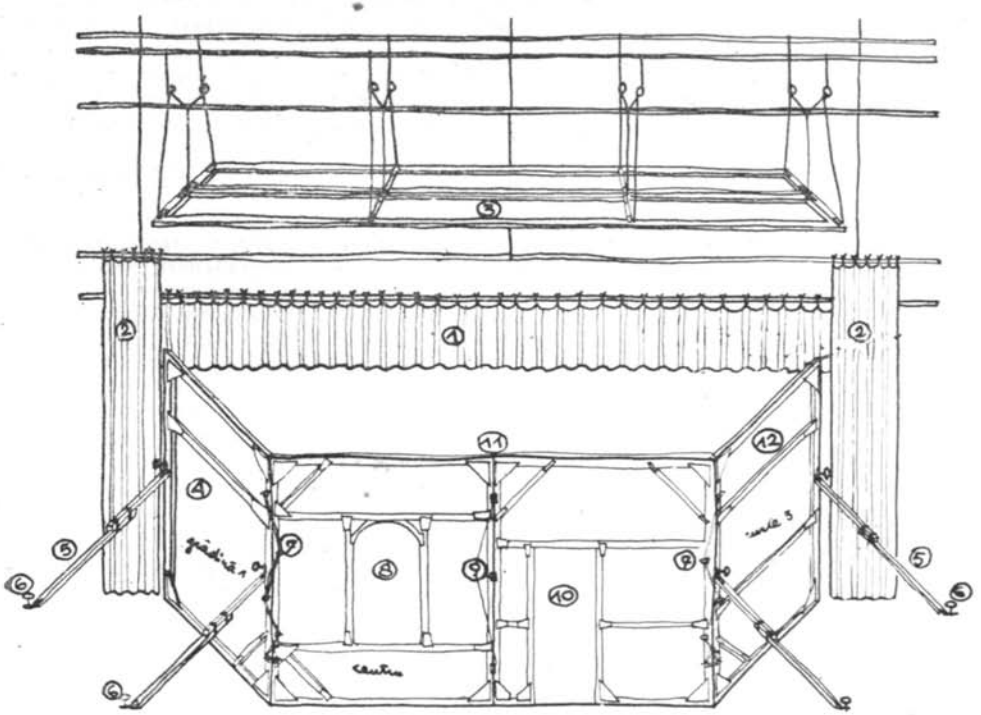
Perdelele, în decorul liber, pot fi utilizate cu rol de culise, pentru degajări laterale. Sînt atîrnate moi de la pod, căzînd în falduri, paralele cu rampa sau în „pan-coupé", ori se pun în stînga sau dreapta scenei, după arlechini. In atare rezolvări, podul se maschează prin *sufite*, adică prin rînduri de perdele scurte, faldate cît toată deschiderea scenei, așezate orizontal la *ștangi* (bare metalice orizontale pe toată deschiderea scenei, acționate de contra greutăți pe verticală, care compun podul).

Fundul scenei poate fi închis cu o perdea pe toată deschiderea scenei, sau — în cazul deschiderilor pe cer — perdelele pot avea „ambrazuri" și diferite forme.

Circularul este fundalul care acoperă peretele din fundul scenei. El are și niște urechi laterale. Poate fi moale — din pînză — sau rigid, cînd e chiar peretele scenei care este pictat în albastru. De asemenea, el poate fi mobil, se poate ridica la contrabale, cu totul, pe verticală.

Un simplu decor închis, compus din trei flancuri — două laterale simple dispuse în pan-coupé și unul central cu balamale la jumătatea sa cu goluri pentru o fereastră și o ușă, cu o sufită și perdele laterale și plafon, privite din spate (din scenă):

1. Sufită atîrnată la contrabală; 2. culise moi la contrabală (perdele laterale); 3. plafonul cu sistemul de coborîre de la pod; 4. flanc grădină dispus în pan-coupé; 5. spraiț cu prelungire (telescopic); 6. burghiul metalic; 7. bacnurile cu sistemul de rigidizare al flancurilor cu frînghie; 8. gol pentru fereastră; 9. balamalele flancului central; 10. gol pentru ușă; 11. flancul central construit din două flancuri mai mici prinse între ele la balama; 12. flanc curte



www.cimec.ro

sau se poate închide pe porțiuni, pe orizontală, strîngîndu-se ca o perdea pe inele sau tiraj. Un circular foarte modern este cel numit *ciclorama*, care este ca o calotă semisferică. Ea se poate strînge — în cazul că e făcută dintr-o țesătură textilă — pe orizontală, iar dacă e metalică, pe verticală. Ciclorama servește și pentru decorul total proiectat, proiecția făcîndu-se prin spate, cu multe aparate, pe segmente de calotă, cu diapozitive speciale care racordează imaginea. Fundul scenei poate fi acoperit și cu fundaluri pictate, eventual descompuse pe mai multe planuri cu transparență, fundaluri din tule, cu aplicații etc.

Mobilierul este cel obișnuit ca tip, numai că acesta, de scenă, date fiind deformările și vizibilitatea specială, este de alte proporții; aici se păstrează numai detaliul esențial, simplificîndu-se mult „muluratia", ușurîndu-se și ca greutate, și ca construcție.

Toate obiectele de uz scenic în piesă se cheamă *recuzită*.

Elementele de decor se pictează. Pentru asta, există specialiști, pictori executanți de teatru, care țin seamă de o serie de legi specifice de desen și pictură. Pictura se face în culori de apă *(tempera)* și culori de anilină, în cazul flancurilor sau fundalurilor cu transparență. Pe jos există un *covor de scenă*, mochetă îndeobște neutră, pe care se pun covoare în cazul interioarelor, sau covoare speciale cu dale pictate etc., după caz.

Se pare că ideea de teatru a născut dintru început și ideea de decor. Anticii decorau peretele din fund al scenei. Astfel, pentru o tragedie, se arăta un palat cu trei intrări: prin cea din mijloc, intrarea regală, ieșea actorul ce deținea rolul principal; o pînză pictată acoperea totul și se rula pe un cilindru de lemn sau era trasă sub planșeul scenei. Din păcate, nu există decît descrieri despre aceste începuturi ale decorului. Se pare că aveau și niște prisme triunghiulare, așezate în dreapta și stînga scenei, ce ofereau subiecte diferite pe fiecare față, și se învîrteau pe un pivot (ca niște culise). Odată cu dezvoltarea în timp a teatrului și paralel cu transformarea scenei, decorurile au căpătat amploare și rezolvări noi. Prima revoluție în decor a constat în trecerea de la fundalul pictat și culise, la decorul tridimensional. Iar revoluția modernă e marcată, desigur, de sugerarea spațiului prin lumină și a obiectelor prin proiecție. Pictura de teatru, dusă la apogeu de mari pictori ca Rafael, Bramante, sau de unii moderni ca impresioniștii francezi, compunîndu-se cu date tehnice moderne, a născut scenografia.

Toni GHEORGHIU

www.cimec.ro

calendar

La 29 martie 1857, într-o casă de pe strada Schitu Măgureanu din București, se năștea, ca ultimul dintre cei opt copii ai magistratului Alexandru Manolescu și ai Elisabetei (născută Rîureanu, originară din Cîmpulung-Muscel), cel care avea să devină actorul *Grigore Manolescu*. El a urmat în orașul natal școala primară și primele două clase gimnaziale. În septembrie 1871, se înscrie la Conservator (clasa lui Ștefan Vellescu), iar în septembrie 1873, apare la examen în rolul Cimbru din piesa *Legea morală* de G. Sion, cu care ocazie M. Millo, care se găsea în sală, entuziasmat de talentul tînărului debutant, îl angajează cu opt galbeni pe lună la teatrul Bossel. Pe această scenă, Gr. A. Manolescu, debutează în rolul Tochembouri din piesa *Un bal în iumea mare*, jucînd alături de Frosa Sarandy și M. Millo.

La vîrsta de 17 ani, este angajat în prima „Societate dramatică" a Teatrului celui Mare (Național), creată de C. Dimitriadi și M. Millo, cîștigînd prețuirea publicului, de la primele piese în care apare: *Boieri și ciocoi* (rolul Aga Nemuș), *Lupta pentru credință* etc.

După ce joacă pentru scurtă vreme în iarna anului 1875 pe scena Teatrului Junimii (sala Bossel), condus de Maria Flechtenmacher, iar apoi în sala Walhalla (Piața Sf. Constantin, astăzi Palatul Poștei), pleacă la Iași, unde rămîne și joacă, două stagiuni de-a rîndul. De la 1877 la 1882, Gr. Manolescu, a cărui personalitate se conturase, își desăvîrșește activitatea pe scena Teatrului Național din București, ca societar și director de scenă.

Pentru desăvîrșirea măiestriei sale actoricești, e sprijinit de Ion Ghica, directorul Teatrului Național, să plece și să studieze la Paris, cu marele actor Delauney, fiind coleg și cu Aristizza Romanescu.

Pentru o scurtă perioadă de timp, actorul își organizează, în afara Teatrului Național, un ansamblu propriu, cu care dă reprezentații pe scena Teatrului Dacia (Piața de Flori); apoi, revine la Teatrul Național, pe care nu-l mai părăsește pînă la sfîrșitul vieții.

În vara anului 1891, cu o parte din ansamblul Teatrului Național bucureștean, Manolescu pleacă în turneu la Viena, unde dă reprezentații pe scena Burgtheaterului.

Un an mai tirziu, bolnav, sfîrșește la Paris, pe masa de operație.

Este adus în țară și înmormîntat la cimitirul Bellu.

Printre marile sale creații se pot cita: rolurile titulare din *Hamlet* (lui datorîndu-se și tălmăcirea operei shakespeariene), *Despot Vodă*, *Ruy Blas*, *Don Carlos*, apoi Gallus din *Fîntîna Blanduziei*, Hernani, Duval-fiul din *Dama cu camelii ș.a.* Deși a trăit puțini ani, Manolescu a atacat din plin marele repertoriu clasic și universal. Părăsind maniera patetică și declamatorie a unor actori favoriți publicului, Manolescu a mers pe linia unei reprezentări firești a sentimentelor, folosind mijloace artistice sobre dar pline de o remarcabilă forță și sugestie.

Alături de Aristizza Romanescu și C. I. Nottara, Gr. A. Manolescu rămîne una din cele mai de seamă figuri de actori, unul din promotorii de frunte ai tradiției realiste în teatrul românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

www.cimec.ro

La 11 martie 1927, se stinge din viață *Vasile Leonescu*, fiul Zoicei și al pictorului de biserici Ion Leonida.

Născut în București la 30 ianuarie 1864, Vasile Leonescu, după ce termină șase clase de liceu, intră în trupa fraților Ion și Al. Vlădicescu, pentru ca apoi, la 1883, să treacă pe scena teatrului „Dacia", sub conducerea lui Gr. A. Manolescu.

În timp ce urma Conservatorul din București (clasa lui Ștefan Vellescu ; acesta îi schimbă numele de familie Leonida, în acela de Leonescu), intră onorific la Teatrul Național, iar în 1886 este angajat elev al Teatrului cu 60 de lei lunar. Debutează pe scena Teatrului Național din București, în rolul Karl Moor din *Hoții* de Schiller și se afirmă repede ca un viguros talent în tragedia clasică, dramă și comedie.

La 1897, după ce a interpretat o serie de roluri de seamă, este avansat societar, iar în 1910, ales membru al comitetului de lectură.

De statură impunătoare, cu un cap încadrat de un păr bogat, cu un glas având sonorități puternice, Vasile Leonescu domina prin temperamentul lui tumultuos, atît pe scenă cît și în viață.

Ca actor, își contura cu forță realistă eroii pe care-i interpreta, obținînd adesea omagiul marilor actori străini ce ne-au vizitat țara.

În 1914, înainte de vreme și în plenitudinea talentului său, a fost scos pe nedrept la pensie. Îndurerat, a luat drumul pribegiei, jucînd în diferite formații teatrale, slujind încă mulți ani scena.

Ultimul său rol a fost Duval-tatăl din *Dama cu camelii* de Al. Dumas.

Dintre rolurile principale pe care le-a interpretat, se pot cita : Othello, Ministrul Haug *(Heidelbergul de altădată)*, Falstaff *(Nevestele vesele din Windsor)*, Petruchio *(Femeia îndărătnică)*, Hyppolite *(Fedra)*, Regele Lear, Răzvan *(Răzvan și Vidra)*, Moțoc *(Despot Vodă)*, Cyrano de Bergerac și multe alte roluri în care era neîntrecut.

Alături de Agatha Bîrsescu, a jucat în *Macbeth*, *Hero și Leandru* și *Sapho*, obținînd succese la Burgtheater din Viena.

Prieten bun cu mulți dintre publiciștii vremii sale, Vasile Leonescu a scris, singur sau în colaborare, o serie de lucrări teatrale : *Rosamunda*, tragedie în cinci acte ; *Ion Vodă cel Cumplit*, dramă în patru acte (versuri) ; *Traian și Andrada*, tragedie în cinci acte (versuri) ; în colaborare cu Grigore Ventura : *Minciuni convenționale*, dramă modernă în trei acte ; *Crai de ghindă*, comedie în trei acte, *Șarpele casei*, comedie în patru acte. În colaborare cu Th. Duțescu-Duțu scrie : *Iancu Jianu*, legendă în patru cînturi ; *Zavistia*, dramă țărănească în patru acte ; *Peneș Curcanul*, episod războinic în patru acte ; *Oricum...* piesă de moravuri politice în trei acte ; *Povestea neamului ; Ucigă-l crucea*, dramă țărănească în trei acte ; *Făt Frumos și Cosînzeana*, basm național în opt cînturi ; *Un flagrant delict*, farsă în trei acte, și *În timpul alegerilor*, comedie în trei acte.

În vîrstă de 63 de ani, Vasile Leonescu, încă în plină vigoare a talentului său, sfîrșește zbuciumata sa carieră dramatică.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

www.cimec.ro

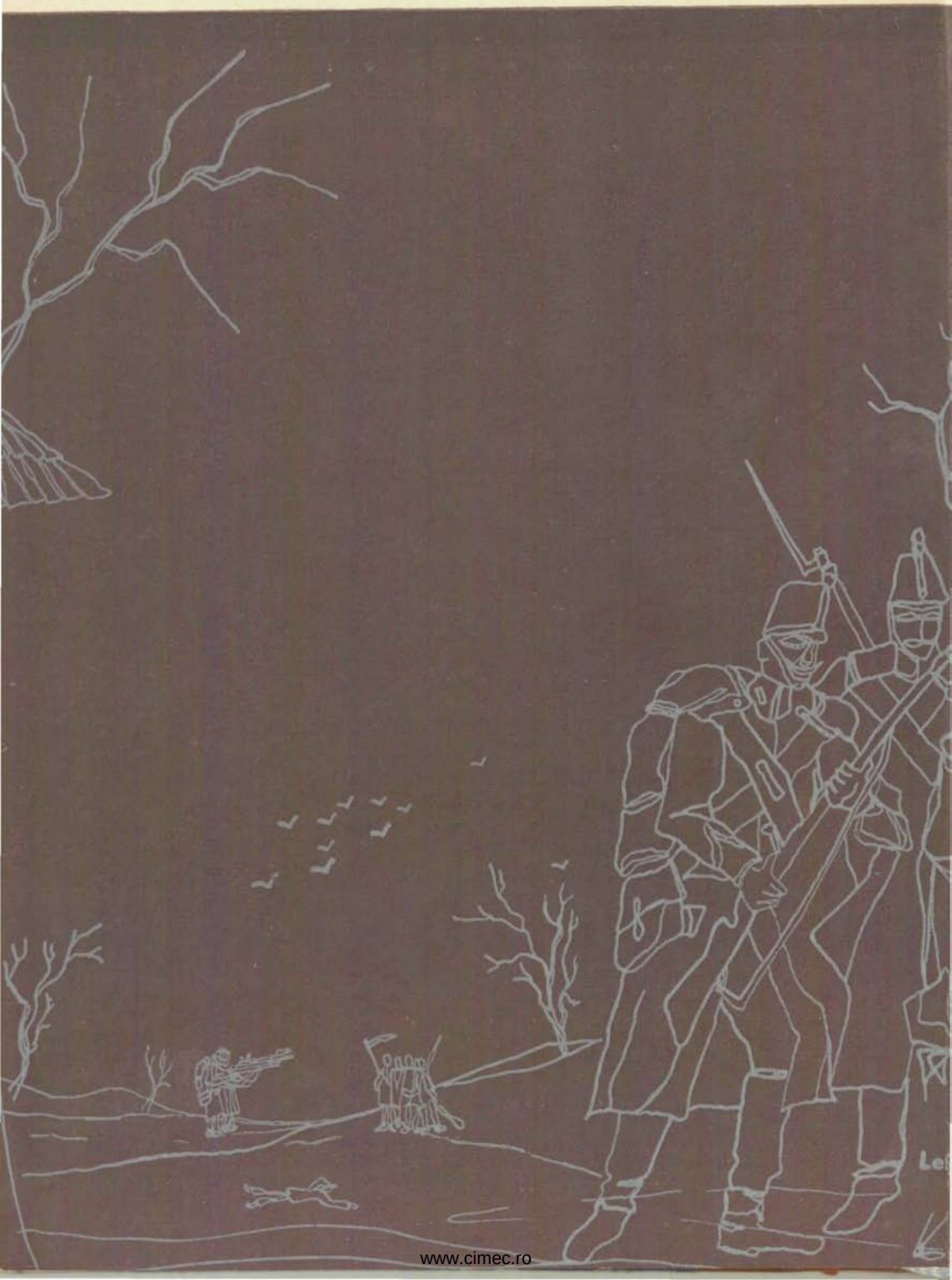
REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2.68.94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu nr. 23—25, București, c. 129

www.cimec.ro



www.cimec.ro